

Санкт-Петербургский государственный университет

СТРИТ-АРТ КАК ЭЛЕМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ КОМФОРТНОЙ
ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ (НА ПРИМЕРЕ КОРОЛЕВСТВА МАРОККО)

Выпускная квалификационная работа по направлению: 51.03.01

«Культурология»

основная образовательная программа: СВ.5041.2014 «Культурология»

Исполнитель

Смагина Анастасия Олеговна

Научный руководитель

доктор философских наук, профессор

Туманян Тигран Гургенович

Рецензент

кандидат философских наук, доцент

Ноговицын Никита Олегович

Санкт-Петербург

2017

Содержание

| | |
|---|-----------|
| Введение..... | 3 |
| Глава I. Стрит-арт как культурный феномен..... | 9 |
| 1.1 Подходы к определению понятия стрит-арт..... | 9 |
| 1.2 Стрит-арт: этапы становления..... | 13 |
| 1.3 Стрит-арт как социокультурная и искусствоведческая проблема..... | 19 |
| 1.4 Функциональные характеристики уличного искусства..... | 25 |
| Глава II. Стрит-арт в Марокко..... | 30 |
| 2.1 Предпосылки становления уличного искусства в Марокко из истории классического арабо-мусульманского искусства..... | 30 |
| 2.2 Характерные особенности стрит-арта в Марокко..... | 38 |
| 2.3 Стрит-арт и формирование комфортной городской среды на примере Королевства Марокко..... | 47 |
| Заключение..... | 59 |
| Список источников..... | 63 |
| Приложение..... | 70 |

ВВЕДЕНИЕ

Жизнь современного города и его образ непосредственно связаны с формированием культуры. Городская среда — это связь с прошлым и прогноз настоящего, которые формируют общую картину повседневного мира человека.

Формирование комфортной городской среды включает в себя ряд факторов: общее благоустройство, наличие зеленых зон и общественных пространств, архитектурный ансамбль, инфраструктуру, и т.д. Их развитие нуждается в поддержке как городского управления, так и общественных организаций. Уровень образования населения влияет на характер потребления горожанами урбанистических благ, развитие частных инициатив и способы самореализации индивидуумов через городское пространство. Примером последнего является стрит-арт, который выступает одним из посредников в отношениях между человеком и городом, реализуя их творческий аспект.

Стрит-арт или уличное искусство — это направление в современном изобразительном искусстве, отличительной особенностью которого является непрерывная связь с городской средой [Самутина, Запорожец, с. 13]. Основные преимущества уличных произведений для художника — это охват большой аудитории, доступность произведения для зрителя, отсутствие ограничений на распространение работы в сети Интернет, что обеспечивает быстро растущую популярность. Нередко работы уличных художников вдохновлены окружающей средой, выступая, при этом, создателем новой своеобразной среды. В течение последнего десятилетия наблюдается интенсивное развитие уличного искусства в Марокко [Sayej]. В ходе данного исследования автор посетила 11 городов, в каждом из которых был проведен анализ масштаба уличного искусства.

Стоит отметить, что формально в рамках городского пространства стрит-арт можно разделить на два вида: санкционированный, т.е. одобренный

городскими властями (зачастую в этом случае ими же инициированный) и несанкционированный, т.е. нарисованный без официального разрешения. Несанкционированный стрит-арт в большинстве стран преследуется на законодательном уровне: на художников налагается штраф, а иногда арест. Работы при этом закрашивают или стирают. Однако, в последнее время государственные структуры стали поддерживать уличных художников и их инициативы: открытие музеев стрит-арта, организацию фестивалей уличного искусства и предоставление площадок для работ. Такая тенденция наблюдается в первую очередь в Европе [Street Art Europe], но в целом и по всему миру [10 surprising cities ...], включая Россию [Как стрит-арт взаимодействует с государством] и Марокко [Sayej; Al-Mousawi, Bouhmouch].

Степень изученности проблемы

В ходе данного исследования были использованы источники на русском, английском, арабском и французском языках, в которых освещается проблема стрит-арта, городской жизни и городского пространства. Стрит-арт, как направление, процесс формирования которого еще не закончился, является относительно молодым и потому степень его изученности невысока. Большинство авторов — это сами художники, которые так или иначе документируют процесс создания своих трудов, проблемы, с которыми они сталкиваются и способы их решения. Например, Игорь Поносов, уличный художник и автор книги «Искусство и город. Граффити, уличное искусство, активизм.» [Поносов, 2016], описывающий практики советского и российского стрит-арта.

Значительное количество работ исследует феномен стрит-арта в рамках социологии, но очень редко в рамках культурологии. Изучение уличного искусства в культурном контексте неевропейских стран — крайне редкое явление. Основной проблемой таких исследований является ориентация на европоцентристский подход к изучению феномена, а также склонность изучать стрит-арт в контексте политической борьбы. Примером такого подхода является независимое исследование американской ученой Н.

Джонсон [Johnson], которая в результате осознает несостоятельность своего подхода.

Одним из основных источников стала книга И. Поносова «Искусство и город» [Поносов, 2016], в которой проведен обширный анализ феномена стрит-арта, его аспектов и истории на территории нескольких стран, в том числе и России.

Важную роль в изучении стрит-арта и граффити как культурного феномена сыграла работа культуролога, философа и социолога Ж. Бодрийяра «Символический обмен и смерть» [Бодрийяр], в которой уличное искусство рассматривается в рамках теории о *симулякрах* (семиотических знаках, не имеющих означаемого объекта в реальности). Культурологический анализ стрит-арта в культурном пространстве города проведен в работе Шайдуллиной А. В. [Шайдуллина]. Группа ученых О. Запорожец, Н. Самутина, В. Кобыща в статье «Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры» [Запорожец, Самутина, Кобыща] рассматривают возможности стрит-арта, как одного из направлений современного искусства, а в статье «Стрит-арт и город» [Самутина, Запорожец] Н. Самутина и О. Запорожец проводят анализ взаимодействия уличного искусства с пространством современного города.

Философский взгляд на проблему городской жизни и растущей отчужденности представлен в работе немецкого философа Г. Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» [Зиммель 2002]. Городское пространство и взаимодействие с ним человека рассмотрено в рамках изучения повседневности в работе французского ученого М. де Серто «Практика повседневной жизни» [Серто].

Творческий подход к решению городских проблем рассмотрен в работе британского специалиста по развитию городов Ч. Лэндри «Креативный город» [Лэндри], где автор указывает на наличие творческого потенциала в каждом городе, отмечая, что во многих городах этот потенциал остается заблокированным. В его работе также описывается исключительная роль

лидерства определенного процента горожан-представителей разных слоев населения в решении городских проблем.

Для анализа классического арабо-мусульманского искусства были использованы труды Ш. Шукурова [Шукуров], Т. Буркхардта [Буркхардт, 1999; Буркхардт, 2009], С. Насра [Наср]. Анализ истории и культуры Марокко был проведен с помощью работы Н. Дьякова «Марокко. История, культура, религия» [Дьяков].

Изучение феномена стрит-арт невозможно без использования Интернет – источников. В данной работе были использованы порталы: <http://partizaning.org/>, <http://www.furfur.me/>, <http://www.dimabladna.ma/>, <https://www.aljazeera.com/> и др. На которых представлены интервью, статьи, видеоролики и иллюстративный материал по теме.

Культурологическое исследование уличного искусства в Марокко на момент написания данной работы отсутствовало. Ближневосточный стрит-арт и граффити в основном освещаются в контексте политических событий.

В ходе практической части исследования были проведены беседы с местными жителями городов Танжер, Тетуан, Мартиль, Асила, Марракеш, использованы статьи из журналов и газет, нормативные документы и официальные Интернет-ресурсы художественных фестивалей, интервью и заметки независимых исследователей и уличных художников.

Актуальность исследования обусловлена несколькими аспектами. Во-первых, оно позволяет рассмотреть уровень развития стрит-арта на современном этапе, проанализировать его характерные черты и целевую аудиторию. Во-вторых, исследование проблемы создания комфортной городской среды на примере другой страны может способствовать развитию новых идей для реализации проектов на территории Российской Федерации. В-третьих, стрит-арт, как неотъемлемая часть современного мусульманского и арабского искусства, входящего в культурное пространство городов, вызывает исследовательский интерес с точки зрения культурологии.

Объект исследования: культурное пространство городов Королевства Марокко.

Предмет исследования: стрит-арт в городской среде.

Цель: проанализировать уличное искусство ряда городов Марокко и определить, как стрит-арт способствует формированию комфортной городской среды.

Для достижения поставленной цели мы сформулировали следующие **задачи:**

1. Рассмотреть существующие подходы к определению понятия стрит-арт.
2. Изучить историю и предпосылки возникновения современного стрит-арта.
3. Рассмотреть проблемы, возникающие при изучении стрит-арта и его функциональные характеристики.
4. Выявить предпосылки популярности уличного искусства на территории Королевства Марокко в классическом арабо-мусульманском искусстве.
5. Рассмотреть уровень развития стрит-арта в современном Марокко и выявить его основные особенности.
6. Рассмотреть проблему формирования комфортной городской среды и выявить способы ее формирования с помощью элементов стрит-арта на примере Королевства Марокко.

Работа состоит из двух глав. В первой главе рассматривается феномен стрит-арта: подходы к его определению, этапы становления, функциональные характеристики и проблемы, возникающие при его научном исследовании. Во второй главе произведен анализ стрит-арта в Королевстве Марокко: изучены предпосылки его популярности в классическом арабо-мусульманском искусстве, выделены основные особенности стрит-арта на текущем этапе развития и описан процесс формирования комфортной городской среды с помощью элементов уличного искусства. В заключении сделаны основные

выводы по результатам исследования. В списке использованных источников приведена литература, статьи в научных журналах, Интернет-ресурсы, официальные документы, веб-сайты мероприятий и общественных организаций. Также представлено приложение с иллюстрациями к основному тексту работы.

ГЛАВА I. СТРИТ-АРТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

1.1. Подходы к определению понятия стрит-арт

В первую очередь стоит отметить, что на данный момент нет единого определения понятию стрит-арт, которое устраивало бы и уличных художников, и исследователей этого феномена: «существуют активные движения, происходящие в последнее время внутри и вокруг среды, называемой "средой уличного искусства"» [Серкова]. Основные формы стрит-арта – это *теги* (от англ. “tag” – метка. Имя, псевдоним, название команды), граффити, *муралы* (настенные росписи от англ. “mural” – фреска), трафареты, плакаты, мозаики, *стикеры* (заранее заготовленные изображения с клейкой основой), *перформансы* (от англ. “performance” – представление, имеющее сценарий), *хэппенинг* (от англ. “happening” – представление с участием художника, не имеющее четкого сценария), *партизанинг* (движение городских перепланировщиков). Объекты стрит-арта создаются и функционируют в городском пространстве. В связи с этим феномен становится вовлечен в различные сферы человеческой жизни и обретает междисциплинарный характер. Одной из основных проблем работы с его определением является соотношение его с термином «искусство». Это происходит, потому что объект уличного искусства – это творческий акт, результатом которого чаще всего является какое-либо изображение, скульптура или представление, которое задействует эстетическое восприятие и требует художественного анализа. Отсутствие критериев, которые позволили бы определить, насколько то или иное творчество в уличной среде соотносится с искусством, порождает сложности с определением феномена стрит-арт.

Понятие стрит-арт равнозначно понятию уличное искусство. В книге «Искусство и город» И. Поносов [Поносов, 2016] выделяет этому вопросу отдельный раздел, потому что видит проблему в понимании русскоязычными людьми слова “art”. По его мнению, наши соотечественники не придают ему

такого же значения, как русскому слову «искусство», от этого может возникнуть трудность в восприятии ими термина.

В этой же книге он дает собственное определение стрит-арту, в котором за основу берется его процессуальность и связь с пространством города: «Уличное искусство – это переживание городского пространства и перманентное взаимодействие с ним, а не просто использование города, как арены для своих высказываний» [Поносов, 2016, с. 12-13]. Российский уличный художник Т. Радя отводит важное значение роли зрителя в уличном искусстве: произведением уличного искусства, по его мнению, можно считать только то, что и автор и зритель считает общим [Radya]. Ключевым моментом в определении стрит-арта со стороны людей, которые непосредственно причастны к нему, является взаимодействие изображения, среды и зрителя.

В современном обществе стрит-арт часто легализуется, но фактически он по-прежнему является противозаконным творчеством. Это происходит потому что в большинстве стран любой несогласованный рисунок в городском пространстве попадает под статью о вандализме.

Рассмотрим эту проблему на примере законодательства Российской Федерации. Согласно статье 214 УК РФ. Вандализм. «Вандализм, то есть осквернение зданий или иных сооружений, порча имущества на общественном транспорте или в иных общественных местах» [Уголовный кодекс]. Проблема заключается в том, что большинство направлений современного стрит-арта имеют цель качественного преобразования окружающей среды [Поносов, 2012; Поносов, 2011], но без наличия разрешения на эти преобразования все их действия попадают под вышеуказанную статью. С другой стороны, среди уличных художников распространено убеждение, что истинный стрит-арт – это то, что не согласовано с властями, только в этом случае художник имеет полную свободу для выражения своих идей и взглядов и не должен подстраиваться под какие-либо рамки. Считается необходимым выделять те работы, которые согласованы с государственными структурами и

используются в качестве декора и развития комфортной городской среды, в отдельное понятие – «*паблик-арт*».

Еще один подход к определению понятия стрит-арт связан с вопросом о его генезисе. Часть исследователей считают, что стрит-арт является потомком граффити, и называют его *пост-граффити*. В этом случае граффити, как феномен, либо уходит в прошлое, либо становится одной из форм стрит-арта. Другие исследователи считают необходимым разделять эти два феномена и рассматривать их независимо друг от друга. При этом в различных статьях и публицистике встречается следующая тенденция: изображения, выполненные на улице, называют граффити, несмотря на то, что слова, буквы и характерная для граффити стилистика могут в них отсутствовать вовсе. Таким образом для ряда людей, которые предпринимают попытки исследовать уличное искусство, граффити и стрит-арт – это одно и то же. В связи с этим возникают сложности с поиском и осмыслением материала.

Автор данной работы берет за основу разделение понятий граффити и стрит-арт. Версия о том, что явление стрит-арта выросло из американского граффити обоснована, но эти термины не идентичны друг другу. Граффити – это *леттеринг* (композиция из стилизованных букв), который может подкрепляться изображениями, он является формой самоидентификации какой-либо личности, чаще всего принадлежащей к определенной субкультуре. «Это форма проявления себя в городском пространстве посредством тегов» [Кирсанова, с. 126]. *Граффити-рейтер* (от англ. “graffitiwriter” – пишущий граффити, относится и к стрит-арт художникам) нацелен заявить о своем существовании, но это заявление касается только закрытого сообщества, в рамках которого граффити является формой коммуникации.

Стрит-арт – это термин, который появился приблизительно в одно время с термином граффити, но под ним подразумевались чаще всего легальные изображения, которые использовались в государственных целях и были направлены на широкую аудиторию в виде простых прохожих. Использование

этого термина для нелегальных изображений стало распространяться позже, когда их количество стало расти и потеряло контроль со стороны государственных структур. Параллель между несанкционированными настенными росписями и граффити, которые были известны, как неконтролируемый стихийный феномен, привела к тому, что по отношению к стрит-арту стал применяться термин *пост-граффити*. Вскоре он был упразднен, так как не являлся корректным, потому что появление стрит-арта в современном понимании не вытеснило граффити с городских улиц.

Европейский стрит-арт отличается от американских граффити тем, что он более фигуративен и символичен. Подтекст – это то, что делает фигуративное изображение на просторах города объектом уличного искусства. В связи с тем, что в некоторых странах стрит-арт – в особенности граффити – был одной из форм политического и социального протеста, в общественном сознании сложилась тенденция наделять его исключительно бунтарским контекстом. На просторах улиц действительно встречаются объекты уличного искусства, которые фиксируют и отражают будни современности, некоторые из них наполнены иронией, а другие являются карикатурами. Однако нередко объекты стрит-арта становятся актом свободного творчества, лишённого узкой политической направленности, а иногда они выступают в качестве элементов декора.

В данной работе под стрит-артом будут пониматься любые согласованные и несогласованные с государственными структурами творческие проекты, которые выполнены в городском пространстве и нацелены на трансформацию городской среды и взаимодействие со зрителем. Стрит-арт в городской среде – это созидательный механизм, он может разрушать существующую систему знаков, но его конечной целью является качественное преобразование городского пространства.

В результате любой из подходов к определению понятия стрит-арт порождает большое количество вопросов. В связи с этим появляется необходимость научного исследования данного феномена. Так как уличное

искусство затрагивает вопросы, касающиеся разных дисциплин, оно становится объектом исследования социологии, урбанистики, психологии, культурологии и др. Кроме того оно порождает ряд социокультурных и искусствоведческих проблем. Для того, чтобы начать их рассматривать более подробно, для начала следует обратиться к процессу становления уличного искусства.

1.2. Стрит-арт: этапы становления

В научной литературе отсутствует единое мнение относительно истории уличного искусства. Причиной этому в первую очередь является отсутствие единого мнения о сущности самого феномена. В истории мировой культуры с древних времен известны практики художественного взаимодействия индивидов с окружающим пространством, но на данный момент сложно установить, какие из них имеют связь со стрит-артом в современном понимании. Мы рассмотрим наиболее распространенные версии об истоках данного феномена и обратимся к основным этапам становления уличного искусства.

К. Мальбранш в одной из своих статей описывает метафизику настенного искусства [Мальбранш]. Ученый связывает происхождение современных изображений на стенах с древней наскальной живописью, средневековыми фресками и декоративной каллиграфией. Он отмечает, что исследователи не могут точно определить функционал древних настенных изображений, также, как и цель их создания. На этот счет имеют место лишь предположения. Одно из предположений заключается в том, что древний человек использовал стены для фиксации факта своего существования. Он заявлял о том, что он есть, а также есть его быт и мир вокруг него – это мир природы, который с одной стороны обеспечивает человека пищей, а с другой стороны является источником опасности и неизвестности. На стены попадали образы вещей, которые человек считал значимыми, над которыми он рефлексировал и которые старался объяснить. Ввиду отсутствия письменности наскальные рисунки могли выполнять функцию, схожую с

функцией *тегов* – обозначить границы своего пространства, вполне вероятно, что в том числе и с потусторонним миром.

В исследованиях феномена уличного искусства наблюдается две линии его развития, которые считаются предпосылками для формирования современного стрит-арта. Первое – это то, что имеет отношение к понятию «*mural art*», то есть имеет отсылки к фресковой живописи. Это направление работает с изображением, образом, композицией и визуальными формами. Зачастую *муралы* выполнены профессиональными художниками, но это не является обязательной характеристикой. Второе связано с искусством граффити. Здесь значение имеет уже буква, текст, слово. Если обращаться к истории, то особое отношение к слову известно нам с давних времен. Например, в арабо-мусульманской культуре оно имеет сакральное значение и само по себе его начертание самодостаточно [Шукуров, с. 26].

Первая половина XX в. привнесла перемены в политическую и социальную жизнь стран, вовлеченных в две мировые войны. Сфера искусства, как один из самых чувствительных к переменам реакторов, также претерпела изменения. Творческие люди предприняли попытки выйти за рамки классического канонического искусства и развивать свои художественные идеи в новых направлениях. Эти новые направления возникали и развивались в условиях жестких политических режимов, цензуры и использования искусства, как пропаганды.

Представители таких направлений, как дадаизм и футуризм в начале XX в. выступали за борьбу с элитарностью искусства [Поносов, 2016, с. 14]. В 1910-х г. в СССР активную деятельность вели футуристы, которые в 1918 г. выпустили декрет N 1 «О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)». Вдохновленные сменой правящего режима, авторы считали себя представителями революционного искусства. Искусство хотели сделать доступным, его произведения должны выйти из стен музея и оказаться на любых видимых глазу городских поверхностях. В обществе должно быть равенство, а для того, чтобы сформировать художественный вкус каждого

прохожего, искусству следует быть на виду, а красота должна являться отовсюду, чтобы человек мог повсеместно ее созерцать. Эти цели находили реализацию: известным историческим эпизодом является деятельность К. Малевича и объединения УНОВИС¹ в г. Витебск, где они расписывали городские фасады и трамваи [Приложение, рис.1].

В Советском Союзе эта деятельность приобретает агитационную окраску, что противоречит идее свободы творчества и самовыражения. Для данной работы важно, что художники осознавали роль городского пространства в демонстрации своего искусства. То, что появляется в городском пространстве, становится его частью, начинает в нем жить и функционировать. Опыт советского искусства указывает на положительный эффект от подобных движений: формируется стиль рекламы и дизайна, и он остается единым, узнаваемым и поэтому эффективным.

Воодушевленные революцией, художники и политические активисты Мексики в 1920-х годах провозглашают схожие с футуристскими идеи по отношению к искусству. Под предводительством художника Д. Ривера развивается такое направление, как *мурализм*, форматом которого становится монументальная живопись. Идеи *муралистов* сформулированы в программе «Синдиката революционных живописцев, графиков и технических рабочих» [Поносов, 2016, с. 67]. Искусство в данном контексте тоже должно быть общественным и демонстрировать культурные ценности. В Мексике оно носит противоборческий характер. В этом историческом периоде нам важно отметить следующий момент: в своих сюжетах *муралисты* обращались к фольклору. Это говорит о том, что культурное наследие становилось опорой для творчества и для выражения своих идей.

В 1930-х г. французский фотограф Брассаи начинает фиксировать на своих снимках изображения буквально нацарапанные на стенах парижских домов [Приложение, рис. 2]. Он проводит аналогию между ними и древними

¹ УНОВИС («Утвердители нового искусства») – авангардное художественное объединение, созданное К. Малевичем в г. Витебск в 1921 г.

на скальными начертаниями, указывая на их примитивность, чувственность и эфемерность. «Большая часть тех изображений — это сердца, черепа, животные, людские фигуры и головы, очень похожие на шаманские маски» [8 знаменитых фотографов ...]. При всей своей наивности эти изображения свободны и энергичны. Именно в работах этого фотографа была осознана значимость фиксации объектов уличного искусства, он сделал акцент на том, что это временное искусство, и в этом выражается его ценность: «Пользуясь дурной репутацией, незаконное искусство совсем незаметно, так, что даже неспособно возбудить наше любопытство, но так эфемерно, что стирается плохой погодой или закрашиванием, именно поэтому оно ценно» [Цит. по: Поносов, 2016, с. 40].

Дальнейшая судьба граффити и настенных изображений во многом была связана с политическим протестом и борьбой. В разных странах на стенах писались политические лозунги. Они не выполняли никакой декоративной функции. Это было способом привлечь внимание, неким вызовом. Нонконформистские движения искали разные способы противостояния тому, что привело к войне.

Переход к постиндустриальной экономике во второй половине XX в. повлек за собой переориентацию внимания на города. С середины 1960-х гг. во Франции активно начинает действовать ситуационистское движение, которое имеет яркую урбанистическую направленность провокационного характера [Новоженова]. Они осознают значимость городской среды и создают предпосылки для появления современного движения, которое называется *партизанингом* [Манифест].

В Чили поднимается волна агитационного уличного искусства, созданного народными силами. Предпринимаются попытки создать фрески на каждой школе, искусство принимает форму пропаганды и рекламы. [Поносов, 2016, с. 15].

В 70-е гг. в Париже активно работает художник, которого уже можно назвать уличным художником — Эрнест Пиньон-Эрнест. Он является

родоначальником европейского стрит-арта. Основными формами его творчества являются плакат и трафарет [Приложение, рис.3]. Его работы всегда находятся на грани *перформанса*, они носят протестный характер и отражают политические и общественные проблемы. «Он выступает против несчастных случаев на работе, против иммигрантов, скапливающихся в подвалах торговцев, изгнанников, борется доступными ему способами против СПИДа в Африке и войны в Алжире» [Поносов, Эрнест]. В этом историческом моменте для нас важен тот факт, что художник использует именно образы, вписанные в городскую среду и подстерегающие зрителя – случайного прохожего.

В это же время в рабочих кварталах США, которые становятся неблагополучными из-за переориентации экономики и становятся гетто, зарождается искусство граффити. Его началом является *теггинг* – написание своего имени или псевдонима. Со временем *теги* начинают появляться повсюду, становятся основным элементом молодежного движения. Представители разных районов объединяются в группировки и начинают соревноваться между собой. Само начертание не имеет никакого глубокого смысла. Граффити быстро захватывает городскую территорию и становится средством коммуникации между членами группировок. Эти группировки обретают статус криминальных, так как граффити приравнивается к вандализму, и соревновательная борьба группировок носит антиобщественный и противозаконный характер. Это движение носило очень стихийный характер. Вагоны метро были покрыты надписями, потому что таким образом можно было отправлять послания в другие районы с большой скоростью. Эта форма творчества стала особенностью закрытого сообщества, понятной только внутри него самого. Стихийный поток граффити в первое время практически не поддавался контролю.

В 1971 г. данный феномен привлек внимание прессы. The New York Times выпускает статью о райтере Таки 183 [Приложение, рис.4], в котором предпринимает попытки выяснить, что это за личность и какие цели он

преследует. Уже через год появляется объединение “United Graffiti Artists”, что является началом «декриминализации» нью-йоркских граффити [Поносов, 2016, с. 16]. Со временем *граффити-рейтеры* начинают активно преследоваться законом, в метро усиливается контроль, и волна повсеместных граффити утихает.

Возрождение граффити приходится на 80-е гг. и связано с развитием американского хип-хопа. Музыканты приглашали райтеров для оформления сцены и атрибутики, они понимали, что объединение танцоров, музыкантов и художников способствует повышению влияния на целевую аудиторию – молодежь. Благодаря хип-хоп культуре граффити проникает в Европу и обретает там популярность, однако впоследствии оно настолько прирастает к хип-хопу, что начинает ассоциироваться исключительно с ним.

«К концу 1980-х гг. стрит-арт, благодаря деятельности таких талантливых его представителей как Ж.М. Баскья, К. Херинг, К. Шарф, оказывается "легализован" в качестве самостоятельного вида современного искусства» [Чистякова, с.169]. В это же время в Европе активно появляется термин «*пост-граффити*». Уличное искусство претерпевает трансформацию, становится фигуративным и созидательным в противовес существующей системе. Центром притяжения для уличных художников была восточная часть Берлинской стены, которая стала площадкой для выражения реакции на «холодную войну» и ее последствия. С 1991 г. стена вместе с рисунками находится под охраной государства как исторический памятник [Приложение, рис. 5].

В Бразилии впервые граффити подкрепляется изображением персонажа. Изначально это образ бедного человека с фавэлла. Красочное изображение персонажей сформировало спрос на такой вид творчества, отчего монументальное декоративное искусство стало развиваться. Свой неповторимый стиль развил дуэт художников Ос Жемеос, персонажи которых иллюстрируют проблемы современного общества [Приложение, рис. 6]. В некоторых произведениях их персонажами являются *граффити-рейтеры* и

уличные художники, запечатленные в процессе создания своих работ. Уличный художник Пауло Ито поднимает в своих работах бытовую проблематику и тему связи человека с природой. Сам художник критически относится к вкусу своих сограждан, так как считает, что потребность в ярких красках говорит о плохом образовании и плохом вкусе людей. Фрески становятся только декорацией, которая маскирует реальные проблемы, существующие в городах [Поносов, 2016, с. 78-79].

С 2000-х гг. уличное искусство начинает обретать глобальный характер, оно развивается в различных городах на разных континентах. Этому способствует активное пользование Интернетом, в котором осуществляется фиксация стрит-арт объектов. Уличные художники создают персональные сайты, формируются онлайн-галереи уличного искусства, в научном обществе предпринимаются попытки его осмыслить, описать его историю и создать научную базу для его изучения.

Уличных художников приглашают в галереи и часто произведения их искусства теряют статус «уличного». Процесс декриминализации стрит-арта происходит путем организации фестивалей уличного искусства, открытием музеев и галерей [Как стрит-арт взаимодействует с государством; Pierzrak]. Художникам предоставляются площадки для легального творчества, но это не уменьшает количество несанкционированных работ. Также уличное искусство претерпевает трансформации из-за его коммерциализации. Все эти факторы порождают ряд социокультурных и искусствоведческих проблем, которые мы рассмотрим далее.

1.3. Стрит-арт как социокультурная и искусствоведческая проблема

Обзор истории становления уличного искусства показал, что уже на начальном этапе своего существования стрит-арт стал обретать широкие масштабы, с появлением Интернета данный феномен начинает обретать глобальный социокультурный характер. В течение последнего десятилетия к нему отмечен заметный рост научного интереса. Попытки его осмысления

теперь осуществляются не только в прессе, но и в сфере искусствоведения, культурологии, социологии и урбанистики.

Именно в прессе была осуществлена фиксация существования уличного искусства [Поносов, 2016, с. 16]. На данный момент Интернет становится основным хранилищем изображений стрит-арта, который быстро исчезает с просторов города из-за того, что его уничтожают, либо он медленно растворяется под воздействием природных факторов.

Научное осмысление стрит-арта развивается несмотря на наличие ряда проблем. Первая связана с тем, что данный феномен не имеет единой терминологической базы. На данный момент не существует единого определения для стрит-арта, поэтому нет точного перечня того, что именно можно отнести к объектам уличного искусства и по каким критериям. В этом творчестве отсутствуют жанровые рамки и требования к художественным навыкам его исполнителей. В этом случае любой дилетант может «высказаться» на просторах города, и нет возможности установить какой-то фильтр, который мог бы регулировать информацию.

Д. Голынка-Вольфсон определяет уличное искусство, как неорганизованный и стихийный бунт. Этот бунт поднят против всего: неравенства, угнетения, экономического и политического уклада и т.д. [Голынка-Вольфсон]. Когда уличное искусство рассматривается через призму беззакония, складывается ощущение, что исследователей пугает не тот факт, что оно нарушает государственные законы и портит городское имущество, а то, что оно является абсолютно бесконтрольным и свободным. И проблема не в том, что оно обязательно подрывает какие-то политические, нравственные или общественные устои, а в том, что это искусство деформирует существующую систему знаков, вклинивается в городское пространство, воздействует посредством эффекта неожиданности и заставляет отвлечься от привычного и рутинного. Ж. Бодрийяр наделяет стрит-арт 60-х – 70-х гг. этнополитическим содержанием. Он говорит о том, что город – это пространство, которое насквозь пронизано знаками, это место реализации

знаков, а люди в нем становятся заложниками *семиократии* (власть кодов сигнификации), которая продумана до деталей. В таких условиях граффити становится оружием, которое разрушает эти привычные знаки в первую очередь тем, что зачастую они сами являются пустым означающим [Бодрийяр, с.104]. Современные города наполнены рекламой, которая стала привычной и кажется безобидной. С каждым годом она становится все более агрессивной и погружает человека в пространство бесконечного визуального шума, который стимулирует потребление. Именно граффити с присущей им стихийностью способны вклиниться в эту симуляцию и разрушить привычную модель восприятия. В мире *симулякров* уличное искусство формирует пространство, которое отражает подлинность. Это настоящее бескорыстное искусство, которое создается по воле художника и которое свободно от любой системы.

Стихийность стрит-арта пытаются укротить, выделяя для него определенные площадки либо путем санкционированного согласования. В результате образуется пространство и условия, за рамки которых это творчество не может выходить. С другой стороны, некоторые стрит-арт объекты не уничтожаются, претерпевая негласное попустительство со стороны властей. Часто такой стрит-арт оказывается сосредоточен в определенных частях города. Создание такой видимости либерализации творчества формирует так называемые джентрифицированные районы, которые притягивают творческую элиту, вытесняя при этом коренных жителей. В этом случае стрит-арт формирует среду, которую можно назвать комфортной, но наличие подобных районов провоцирует рост отчужденности, которая и без того присутствует в больших городах [Зиммель]. Уличные художники обычно протестуют такому локальному захвату пространства, стараясь находить новые площадки для свободного творчества.

Согласно мнению Ж. Бодрийяра, настенные росписи имеют мало общего с граффити, потому что они являются продуктом государства. Они нацелены на реформирование городской среды путем взаимодействия искусства и города. Проблема в том, что такие изображения могут быть элементами декора

в архитектурной среде, могут изменить визуальный облик города, скрыть какие-либо дефекты или эстетически их преобразовать, но они никак не меняют систему кодов, не ломают существующих устоев и сами по себе остаются симуляцией [Бодрийяр, с. 106]. Однако, на наш взгляд, это правило работает не для всех уличных изображений. Современные элементы стрит-арта вклиниваются в городскую среду, подстерегают зрителя и меняют привычное восприятие городского пространства. Часто его элементы расположены таким образом, чтобы их невозможно было моментально уничтожить или слишком быстро обнаружить. Использование эффекта теней, дополнения существующей реальности не всегда моментально бросается в глаза, но оно заставляет обернуться, вернуться, вспомнить и переосмыслить увиденное.

Из вышесказанного вытекает еще одна проблема, которая уже была упомянута. По-прежнему нет единого мнения о том, следует ли разделять стрит-арт и граффити, и если стоит, то каким образом. Разделение этих терминов часто пытаются произвести по принципу законное-незаконное, причисляя к граффити все изображения, которые несут в себе дезорганизующее начало, а к стрит-арту все согласованные изображения. В первом параграфе уже была обозначена разница между этими двумя терминами, опираясь на эти данные, стоит отметить, что такое деление не является корректным, потому что согласованные росписи могут содержать элементы граффити, в то время как настенные изображения разного масштаба довольно часто создаются нелегально. Для решения этой проблемы было введено третье понятие – *паблик-арт*, как было сказано в первой главе, – это любые творческие проекты, выполненные в пределах городского пространства и согласованные с государственными структурами. Корни этой проблемы заключены в вопросе о генезисе уличного искусства, в связи с этим в научной среде стали выделять две традиции стрит-арта: французскую и англо-американскую [Кудряшов].

Американская традиция зародилась в нищих и рабочих районах, маргинальной культуре, субкультуре. Первой формой ее проявления были граффити. По своей природе он деструктивен и дезорганизует городскую среду. Граффити относят к вандализму, потому что они портят городское имущество. Это вызвано необходимостью создать коммуникацию между членами субкультурных сообществ, причастных к его созданию, цель которых – расчертить территорию. «Собственно он и дал начало движению стрит-арт, оказав сильное влияние на Латинскую Америку и континентальную Европу. Однако хотя европейские художники и вдохновлялись граффити Нью-Йорка, они довольно скоро создали свою традицию. Английский стрит-арт изначально был протестным и создавался в основном людьми пролетарского происхождения. В нем до сих пор довольно болезненно воспринимают любой факт сотрудничества коллег с коммерческими организациями, и часто выясняют «кто кому продался». В то же время эта традиция не чужда некоторой легкости, ироничности и несерьезности, а вандализм зачастую рассматривается как чистое удовольствие от разрушения и нарушения правил» [Кудряшов].

Французская традиция в основном представлена профессиональными художниками. Их цель – взаимодействие с городской средой, которое не искажает и не разрушает ее, а наоборот служит на благо обществу. Эта традиция принимает форму одного из видов современного искусства, ее продукты имеют спектр жанров, форм и наполнены рефлексией. Его создатели очарованы идеей выхода искусства за рамки музеев и гармоничного его расположения в городской среде. Их идеи наполнены созидательной направленностью и желанием сделать искусство всеобщим. Таким образом американская традиция представляет импульсивный, прямолинейный и более естественный способ художественного выражения мыслей, а французская – более обдуманый, профессиональный.

Еще одной проблемой, которую необходимо рассмотреть, является вопрос взаимодействия автора, изображения и зрителя. Прочтение текста,

смысл, понимание и авторский замысел – все это еще с XIX в. интересует исследователей в процессе анализа того или иного произведения искусства. Этот вопрос исследовался в рамках герменевтики, философские теории которой стали использоваться в искусствоведческом анализе. Объект стрит-арта – это тоже текст, у которого есть автор и зритель. В научной среде существует тенденция рассматривать стрит-арт с точки зрения замысла автора и его мотивов. В противовес уличные художники говорят о том, что их искусство имеет смысл только в процессе взаимодействия с общественностью. Главная цель уличного искусства для художников – это взаимодействие изображения и зрителя, сам художник в этом случае выступает в роли исполнителя. Он может работать над своей стилистикой, колоритом, манерой, но он руководствуется тем, чтобы оказать минимальное влияние на интерпретацию его произведения. «Стрит-арт более открыт: его послания прозрачны, адресованы не узкому сообществу знатоков, но потенциально всем и каждому, они вызывают к спонтанной и полноценной коммуникации со зрителем в городской среде» [Запорожец, Самутина, Кобыща с. 223]. В этом случае искусство становится безвозмездным даром для зрителей, а количество интерпретаций в данном случае не влияет на критерии качества стрит-арта.

Важную роль играет взаимодействие изображения с городской средой. В первую очередь это изображение должно хорошо считываться, и даже если художник руководствуется желанием произвести эффект посредством эстетики безобразного, он подбирает для своего проекта наиболее подходящее пространство. В этом выражается непосредственная связь стрит-арта с искусством *перформанса*.

Последней проблемой, которую особенно необходимо осветить в рамках данного исследования является то, что вся научная литература в своем анализе неевропейского стрит-арта отталкивается от европоцентристского контекста. В европейском культурном контексте восприятие искусства, в том числе фигуративных изображений носит иной характер, чем в мусульманских странах. Безобидные с первого взгляда образы могут вызвать отторжение у

зрителя, прежде чем он сможет считать нужный посыл. Что касается Королевства Марокко, бесспорным является то, что стрит-арт на его территории был привнесен из европейских стран, которые оказали на него существенное влияние [Berrada-Berca, Morran]. Однако, в данной работе считается необходимым рассмотреть предпосылки такой популярности стрит-арта в истории классического арабо-мусульманского искусства.

1.4. Функциональные характеристики уличного искусства

Роль уличного искусства в современном мире часто рассматривается с точки зрения автора, через вопрос о том, для чего он создает свои произведения и каким образом. Уличное искусство со временем перестает восприниматься как что-то категорически незаконное, хотя формально является таковым, но часто его рассматривают именно через призму закона. Ж. Бодрийяр стал первым ученым, который стал рассматривать этот феномен в контексте городской среды и влияния на нее [Бодрийяр, с. 102–109]. В данной работе мы рассмотрим функциональные характеристики уличного искусства с нескольких точек зрения.

Одной из функций уличного искусства является трансформация городского пространства. Эта функция является первым шагом на пути к решению более глубокой проблемы отчужденности и угнетения людей в современных городах. Стрит-арт совмещает в себе социальное и художественное, так как осуществляется в городской среде, поэтому на следующем уровне он выполняет социальную функцию.

С начала XX в. города считались инструментами манипулирования обществом, они были нацелены на решение в первую очередь индустриальных и экономических проблем. При этом месту человека в городе, где разорваны связи, присущие традиционному сельскому обществу, не уделялось никакого внимания [Зиммель]. Процесс урбанизации повлек за собой рост отчужденности индивидуумов. Образ индустриального города способствовал формированию нового человека и изменениям в его мировоззрении. Кажется, что в современном городе у человека появилась возможность

сконцентрироваться на своей идентичности, но на самом деле ему приходится эту идентичность защищать и отстаивать. При этом растущая мобильность вынуждает защищать не только идентичность отдельного индивида, но и культуры в целом.

В XX в. первыми, кто предпринял попытку эстетического освоения пространства современных городов, были футуристы. Они следовали утопичной идее, согласно которой искусство должно выйти из музеев на улицы и стать доступным. Искусство на улице в условиях любого климата не может быть долговечным. Формирование нового человека и новой культуры посредством города с первого взгляда является благой целью, но с другой стороны появление работ одного рода в городе – это проявление власти и доминирование. Это демонстрация одной точки зрения, и если она отрегулирована идеологией государства, то альтернативы зритель уже не увидит.

Теория искусства советского художника-супрематиста К. Малевича превратилась в философскую концепцию, которой он делился с массами. Она прославляла идеи революции, и поэтому не встречала протеста со стороны государства. К. Малевич был инициатором идеи служения искусства для народа. Он говорил о том, что мир делится на три части: религию, государство и искусство. «Государство и религия гибнут в катастрофах неравенства, но хотят достигнуть равенства – первая в жизни, вторая собирается достигнуть в небе» [Малевич, 2016, с. 28]. Каждая из этих частей имеет свою истину и постоянно ведет борьбу за нее, но на самом деле ни одна из них не может быть истинной, потому что имеет цель, потому что предметна. «Искусство – суть беспредметная, как и все то, что называем природой» [Малевич, 2016, с. 34]. В один момент художник задается вопросом, не является ли он сам одним из таких пророков, который познал псевдоистину и пропагандирует ее. Таким образом искусство становится одним из инструментов управления. В тот момент, когда оно оказывается на улице, оно не прекращает создавать новые рамки, в которых отражает идеологию либо государства, либо доминирующей

группы художников, но охват публики значительно увеличивается. Город начинает выступать в роли одного из дисциплинарных пространств, а уличное искусство становится одним из механизмов его функционирования.

Так как объекты уличного искусства находятся на глазах у широкой публики, складывается традиция считать его целью либо политическую пропаганду, либо социальный протест. В таком контексте стрит-арт может выполнять следующие функции:

- Являясь средством массовой коммуникации, может использоваться коллективами или государственными структурами для информирования и убеждения общественности.
- Может формировать общественное сознание используя образы, которые появляются в процессе публичного акта, для преобразования эмоций и форм восприятия зрителя.
- Может оценивать политические настроения, особенно в авторитарных условиях, где сторонняя политическая активность подавляется, и где трудно проследить ослабление общественной веры в существующий политический режим, иным образом.
- Может функционировать как средство политического сопротивления, вклинивая в общественную память и критически комментируя политические события путем их фиксации в городском пространстве.

Голынка-Вольфсон наделяет уличное искусство демократической функцией, поясняя это тем, что любой дилетант может оставить свое послание в городском пространстве [Голынка-Вольфсон]. Стоит отметить, что уличный художник – это не всегда человек без художественного образования. В противном случае это навык, который тренируется и оттачивается. Для личного творчества художники выбирают удобные площадки: заброшенные здания, заводы, заборы, которые находятся в нейтральном пространстве. Если художники выбирают площадку для творчества в общественных местах с большой проходимостью, то вероятнее всего хотят привлечь внимание к каким-либо социальным вопросам.

Одну из функциональных характеристик стрит-арта стоит выделить, опираясь на философию движения Ситуационистов во Франции. Они пользовались городским ландшафтом, чтобы моделировать ситуации, которые предотвращают бесцельное блуждание по городу, провоцируют создание новых общественных связей и организуют своего рода досуг, который имеет ускользающий характер [Новоженова]. Стрит-арт иногда создается на глазах у публики. Когда художник не вынужден прятаться, он вовлекает в свое творчество зрителя. В ином случае объекты стрит-арта – это тоже своего рода эфемерные модели ситуаций. Они вклиниваются в пространство, стремятся показать нелепость происходящего вокруг и стимулируют рефлексию простых прохожих. Стрит-арт объекты нацелены ввести зрителя в ступор, заставить остановиться, взглянуть по-новому на привычные вещи.

Рост общественного интереса к туризму на протяжении нескольких последних десятилетий задает свои стандарты. С каждым годом растет необходимость создания новых продуктов, которые вызовут интерес у путешественников. В сети Интернет на данный момент представлено большое количество стрит-арт туров, которые предлагают авторские экскурсии по тем районам в городах, где представлено уличное искусство и самые яркие его объекты [Street Art Tour]. Таким образом стрит-арт начинает выполнять аттрактивную функцию, а развитие сферы туризма оказывает положительное влияние на экономику страны.

Одним из направлений стрит-арта является *партизанинг* – это общественное движение, которое направляет силы на «ремонт» дефектов, которые образовались в городском пространстве [Поносов, 2012; Приложение, рис.7]. Это одна из попыток формирования комфортной городской среды, однако выполнение инициатив по благоустройству зачастую носит нарочито небрежный характер. Это движение уже сложно воспринимать сквозь привычное понимание искусства. Оно демонстрирует то, что границы критериев, которые предъявляются к произведениям искусства становятся все более размытыми, и оно все еще переосмысливается и находится в поиске

новых форм. С одной стороны, акции активистов *партизанинга* имеют понятную функцию – улучшить условия жизни в городе любыми доступными и подручными способами. Россия находится в числе стран, где такое движение пользуется популярностью [Манифест]. В Марокко также встречаются некоторые его формы, особенно в исторических городских центрах – *мединах* (от араб. مدينة «мадина» – город) [Street Art in Morocco]. С другой стороны, функция таких акций – привлечение внимания общественности и руководящих органов к состоянию города, который является одной из важнейших составляющих жизни современного человека. С городской средой приходится взаимодействовать каждый день, и активисты подобных движений стремятся наладить с ней контакт. Несмотря на то, что такие инициативы возникают в рамках стрит-арт сообществ, вопрос об их художественной ценности остается открытым, но их функциональная ценность при этом значительна. Акции и проекты в рамках движения акцентируют внимание не только на дефектах городской среды, но и на том, что преобразование окружающего пространства зависит как от государственных инициатив, так и от частных.

В последнее время уличное искусство способствует формированию комфортной городской среды. Уличные художники и стрит-арт сообщества ищут способы взаимодействия с государством [Как стрит-арт взаимодействует с государством]. Для этого существует ряд инструментов: тематические фестивали или городские проекты благоустройства, включающие в себя элементы стрит-арта. В современных проектах жилых комплексов иногда используют настенные росписи, как декоративный элемент. Подробнее эти механизмы мы рассмотрим на примере Королевства Марокко.

ГЛАВА II. СТРИТ-АРТ В МАРОККО

2.1. Предпосылки становления уличного искусства в Марокко из истории классического арабо-мусульманского искусства

Уличное искусство в нынешнем виде является привнесённым в арабские страны и в Марокко в их числе [Berrada-Berca, festivals]. Несмотря на то, что в Марокко этот вид изобразительности с определенным успехом прижился, нельзя забывать, что в данном случае феномен участвует не только в диалоге художник – зритель, но еще и в межкультурной коммуникации.

Стоит отметить, что положительное восприятие уличного искусства и граффити не может быть случайным. Для того, чтобы приступить к его анализу, необходимо обратиться к основным принципам арабо-мусульманского искусства. Это позволит проанализировать наличие или отсутствие культурных предпосылок популярности этого вида творчества в Марокко.

Интерес европейских исследователей к арабо-мусульманскому искусству возник не сразу. Ввиду того, что они не находили в нем привычных для своей культурной традиции методов выражения [Тульпе, с. 264]. Изучение искусства ислама в основном приходится на XX в., и стремление к этому обусловлено появлением в европейском искусстве беспредметной и абстрактной живописи. При попытке сравнить европейское искусство начала XX в. с традиционным искусством ислама стоит учитывать, что абстрактная живопись, отказавшись от прямого подражания природе, стала формой выражения иррациональных импульсов. Абстрактность мусульманского искусства не импульсивна, а осознана, его истоки исходят из божественного откровения. «Это плод интеллекта в его подлинном смысле, или видение небесного мира и одухотворение материи...» [Буркхардт, 1999, с. 6].

Из-за кочевого образа жизни долгое время мусульманское искусство как таковое отсутствовало. Люди окружали себя лишь предметами декоративно-

прикладного искусства. Изобразительное искусство стало зарождаться, когда возникла необходимость обозначить свое присутствие на завоеванных землях, и делалось это с помощью архитектуры. К середине XII в. становится заметным интенсивное развитие сакрального искусства на обширных территориях, чему способствовал тесный контакт между религиозной и социальной сферой.

Возникновение исламского искусства происходило в условиях противоборства художественному наследию завоеванных народов, чья культура имела многовековую историю развития. Результатом этого стала присущая арабо-мусульманскому искусству преемственность форм и образов, взятая в основном из эллинистической и сасанидской² традиции.

В мусульманском искусстве, формирование которого произошло стремительно, можно отметить несколько принципов: первый связан с проблемой образа. Данная традиция не является иконоборческой, ей присущ *аниконизм* (отклонение всех образов, которые могли бы стать идолом). Этот принцип исходит из священного Корана, в котором сказано: «Нет божества, кроме Бога» [Коран, 47:19]. Запрет обращен против изображения Бога, а затем святых. Он связан с тем, что всякое изображение Бога или живого существа может стать объектом идолопоклонничества, но Бог трансцендентен, а образ святого неповторим, отсутствие попыток их изображения – признак уважения к ним и осознание того, что идея единства невыразима каким-либо образом.

Натурализм в арабо-мусульманском искусстве отвергался, как попытка подражания делам создателя. Предметом этого искусства было окружение человека, а целью – создание созерцательной пустоты, отражение идеи сочетания множественного разнообразия с единством. Роль искусства заключается не в стремлении отразить реальность, а в качественном преобразовании окружающей среды. Использование абстрактных и стилизованных орнаментальных образов была вызвано тем, что ритмичное повторение в элементах декора подобно созерцанию огня или струящейся

² Сасаниды – персидская правящая династия с 224 по 651 гг.

воды. Оно «растворяет ментальные пристрастия и освобождает сознание от его внутренних "идолов"» [Буркхардт, 2009, с. 41].

В то время как сакральное искусство не допускает изображения живых существ, в шиитской традиции зарождается искусство миниатюры, которая выполняет роль книжной иллюстрации. Это становится первым этапом зарождения арабской изобразительной традиции. В ней отсутствует правильный и объективный с точки зрения европейской изобразительной традиции взгляд на окружающую действительность, а именно: трехмерное пространство, реальное соотношение размеров предмета, перспектива. Такое видение вещей арабское искусство считает субъективным, так как оно не соотносится с божественным взором на мир вещей. Целью миниатюры не является отражение повседневных реалий, она становится попыткой передать созерцательное видение путем стилизации и обобщения образов.

Таким образом изобразительное искусство уместно в исламской традиции, но оно не должно забывать о своих границах. Его можно условно разделить на сакральное, которое является исключительно абстрактным, ритмичным, нацеленным передать Божественное Единство в многообразии, и светское целью которого не является отражение целостного мира вещей. Образованный и верующий художник понимает, что это невозможно. Роль искусства заключается в том, чтобы следовать божественным законам, и в то же время в том, чтобы выражать эти законы.

«В исламе образы заменяются сакральным почерком, представляющим собой, так сказать, зримое воплощение Божественного Слова» [Буркхардт 2009, с. 16]. Арабский язык, будучи языком священного Корана, сформировал образ мышления всех мусульманских народов, он сформировал ментальность и духовность всего мусульманского мира и нашел выражение в искусстве. По мнению Т. Буркхардта в условиях кочевого образа жизни арабский язык был единственной ценностью, которая имела у арабов. Язык был инструментом, который позволял хранить и передавать культуру. Реализация изобразительных искусств требовала постоянства, поэтому основное свое

выражение арабская художественная традиция нашла в декоративно-прикладном искусстве.

Арабский язык является одним из методов воплощения идеи единства в многообразии. Слова в нем образуются от трехбуквенного глагольного корня (глагол – действие). Корневые буквы статичны, но четкая, практически математичная система словообразования, опираясь на корневую основу, способствуют словесному многообразию. Эффективность слова заключается в том, что оно вызывает в воображении определенный образ и, находясь в постоянном действии, оживляет его снова и снова.

Искусство каллиграфии визуализирует исконно арабское достижение – арабский язык. Ее благородство обусловлено тем, что она визуализирует божественное слово. Слово становится границей, которая разделяет мусульманское и немусульманское, эстетически совершенное и несовершенное. «Арабские начертания обладали безусловной ценностью (религиозной), в то время как ценность всех остальных знаков оставалась относительной» [Шукуров, с. 26].

Появление искусства каллиграфии позволило выработать систему правил существования в изобразительной традиции зооморфных и антропоморфных образов. «Подобно иконным изображениям в христианстве, арабская письменность в силу своей сакральной направленности вводит окружающие ее формы и смыслы в особый сакрализированный пространственно-временной континуум, в котором все эти формы и смыслы независимо от своего происхождения обретают соответствующее религиозное и общекультурное значение» [Шукуров, с. 23]. В искусстве происходит отбор допустимых форм, которые, будучи вовлеченными в сферу сакрального и сочетаясь с арабской надписью, формируют законченное представление о картине мира, выступая в роли посредника между божественным и мирским. Надпись выводит фигурные изображения за пределы конкретного сюжета и делает их абстрактными и ассоциативными. То есть, если мы видим изображение лошади, то мы понимаем, что это не

какая-то конкретная живая лошадь, а лошадь вообще. Образ предмета формировался художественной традицией путем долгих тренировок и повторений, считалось, что профессиональный художник мог воспроизвести отточенный образ даже будучи слепым.

Переход от религиозного мышления к художественному ознаменован превращением каллиграфии из надписи в псевдонадпись, неудобную для прочтения и походящую на орнамент. Каллиграфические надписи стали отличаться определенной стилистикой и раскрывать свое многообразие в виде различных шрифтов. Сформировался графический стиль мышления. Слова в надписи, которая была средством художественного выражения, были узнаваемы и ассоциативны, а торможение зрительского восприятия только усиливало значимость этих слов. «...более существенным было не сюжетное истолкование фигурных изображений в пространстве от отправителя к получателю, а ассоциативная трансформация созерцаемого объекта во времени, внутри воспринимающего сознания» [Шукуров, с. 36].

Функцией каллиграфических надписей было выражение политических и религиозных идей путем припоминания. Абстрактные образы, вызванные созерцанием слова открывают доступ к постижению духовных ценностей и религиозных истин [Стародуб-Еникеева].

Редуцирование знаков и сознательное изменение букв в каллиграфической надписи способствовало гармоничному заполнению пространства, поддержанию симметрии и ритма изображения, и усиливало значимость акта узнавания и домысливания символа созерцателем. Стилизация букв при создании различных шрифтов в арабской письменности – это процесс, который схож со стилизацией букв в искусстве современных граффити. В культурной традиции современных арабских *рейтеров* существовала база, на которую можно было опереться при создании каллиграфических надписей в новой форме уличного искусства.

Арабеска – это ритмичный узор с элементами растительного орнамента, вписанный в геометрическую фигуру. Ее глубинный смысл заключен в

выражении вечного движения и многообразия, которое свойственно Богу. Ритм орнамента стимулирует блуждание взгляда, который не останавливается на чем-то одном. Традиционные формы арабо-мусульманской изобразительности формируют принципиально иное восприятие искусства. Растительный и геометрический орнамент имеет утилитарную функцию: являясь метафорой райского сада, орнамент создает ощущение красоты и умиротворенности, подобные тем, что испытывает человек в коранических райских садах.

В классическом арабо-мусульманском искусстве художник отождествлялся с ремесленником, его ролью было преобразование окружающей среды, а живописная традиция складывалась только в рамках книжной миниатюры и имела свои четкие границы. В искусстве отсутствовало понятие авторства, считалось, что художник создавал свои произведения от имени Бога и по воле Бога.

Уникальное расположение Королевства Марокко на пересечении путей, связывающих Старый и Новый свет, Европу и Африку, Африку и Ближний Восток стало одной из причин формирования и развития «очага культурного синкретизма» [Дьяков, с. 5], которое подкреплялось участием соседних этносов. Таким образом, десятками тысячелетий шло сплавление элементов культур различных народов и цивилизаций. В современном Марокко берберские традиции почитаются наравне с мусульманскими, что проявляется и в произведениях уличного искусства [Приложение: рис.8; Al-Mousawi, Bouhmouch]. Французский уличный художник арабского происхождения Zerpha создает в рамках фестиваля уличного искусства «Jidar» [Jidar] в г. Рабат монументальную роспись фасада здания, по форме напоминающую *арабеску*, внутри которой расположен узор из ритмичных граффити на арабском, французском и берберском языках.

Марокканские дома традиционно никак не декорируются с внешней стороны, на улицу выходят только глухие фасады, а весь декор приходится на интерьер или внутренние дворики. Внешней отделке подвергаются только

мечети или медресе, даже дворцы обычно обнесены глухой стеной, и только ворота имеют богатую отделку. Для человека в жарком африканском климате контакт с внешним пространством носит особый характер. Для Марокко характерно обилие мозаичных фонтанов, внутренних двориков с резным и мозаичным декором. Все эти элементы должны создавать ощущение нахождения в райском саду, где прохладно и достаточное количество воды. Из этого следует, что взаимодействие с архитектурной средой и влияние ее оформления на человека известно арабам с давних времен. Стоит отметить, что для арабского человека процесс восприятия искусства и считывание информации проходит иным путем, чем у европейского человека. И одной из проблем исследования арабо-мусульманского искусства является то, что исследователи опираются на европоцентристскую призму восприятия, основанную на классическом искусстве эпохи Возрождения. В эпоху глобализации кажется невозможным рассматривать феномен стрит-арта без изучения его становления в странах Запада, но стоит учитывать культурный контекст исследуемой страны.

В Марокко можно отметить стремление обращаться к традиционному искусству и переосмысливать его. В современном арабском мире светское и религиозное искусство разделены. Современные художники нередко получают профессиональное образование в европейских странах, но многие из них в своем творчестве анализируют собственное культурное наследие и отдают дань традиционным формам художественного выражения. Актуальным остается вопрос самоидентификации и культурного сознания, который возник из-за периода колониальной зависимости Королевства от Франции и Испании.

Таким образом предпосылки такого успеха, который имеет стрит-арт на территории Марокко – одного из самых демократичных государств арабского мира – имеют место. К ним относятся:

- Особое отношение к искусству каллиграфии, которое позволяет принять такую форму стрит-арта, как граффити. Однако, слово или фраза,

написанная арабскими буквами, имеет для зрителя из того же культурного контекста, что и автор, совершенно иное значение, чем граффити в американской культуре. Использование слова самого по себе в качестве иллюстрации к нему самому характерно для марокканского стрит-арта [Приложение, рис.9], как и подкрепление изображения текстом [Приложение, рис.10].

- Особое отношение к окружающей среде. Оформление дворики различными формами декоративно-прикладного искусства несет в себе идею о том, что окружающее пространство можно трансформировать, на него можно влиять с помощью визуальных приемов. Существует мнение, что уличное искусство имеет больше общих черт с декоративно-прикладным искусством, чем с изобразительным, ввиду того, что оно утилитарно [Серкова].

- Идея анонимности искусства, которое является формой ремесла, близка к тому, что испытывает уличный художник, как автор. Конечно, проблема авторства со временем была пересмотрена и в арабском искусстве. Уличные художники в Марокко ставят свой никнейм, как подпись под произведением, но отношение к творчеству, как к безвозмездному акту коренится в их культурном сознании.

- Иллюстративность и метафоричность стрит-арта, традиция стилизации персонажей позволяет находить точки соприкосновения с арабомусульманским искусством. Примером служат работы французского художника Жасе. В *медине* Марракеша он изображает персонажей без черт лица, которые демонстрируют обобщенный образ местных жителей без претензии на портретное сходство [Приложение: рис.11]. Индикаторами, которые позволяют зрителю понять культурную принадлежность персонажей является их одежда, обстановка и ситуации, которые художник иллюстрирует [Приложение: рис.12].

- Идея борьбы с дезорганизующим началом с помощью каллиграфии и орнамента, осмысление пустоты, как пространства,

требующего заполнения, соотносится с некоторыми характеристиками стрит-арта.

- Фасады традиционных марокканских домов – это глухие стены, которые не являются такой архитектурной ценностью, как фасады европейских исторических построек. Оттого, что жилище марокканца сосредоточено вовнутрь, рисунки на фасадах не вызывают такого возмущения и протеста, как в европейской культуре.

2.2. Характерные особенности стрит-арта в Марокко

Вспышку стрит-арта в арабском мире зачастую связывают с арабской весной [El Hebeishy]. Городская среда была использовалась *рейтерами* для того, чтобы производить на восприятие информации людьми более сильный эффект. Граффити были политическими лозунгами, а росписи иллюстрировали эмоции, характеризующие отношение к политической обстановке. Уличный художник здесь имел претензию на то, чтобы быть носителем объективной информации о происходящем. Стрит-арт в данном случае воспринимается как некая социальная сеть на просторах города [Rubianti Chaniago].

В Королевстве Марокко стрит-арт в основном не имеет политическую окраску в той форме, в которой его рассматривают в других странах Магриба. Результаты исследования показали, что даже если на территории посещенных городов есть граффити, то это может быть строчкой из песни или *тегом*, но не политическим лозунгом. Встречаются изображения, посвященные футбольной тематике. Уличное искусство в Марокко – это платформа для публичного дискурса, который находится в процессе ограниченной либерализации. В Королевстве есть возможность принимать участие в общественном диалоге, сохраняя при этом контроль за теми, кто в нем участвует и как они участвуют. Независимый исследователь Н. Джонсон

называет сложившийся политический режим гибридным³ и исследует взаимосвязь развития уличного искусства с процессом либерализации. С одной стороны, уличное искусство создает пространство в общественной среде с множеством нарративов, а с другой стороны это пространство все же очерчено некой линией, которая является пределом того, что можно выражать в публичной сфере, а что нельзя [Johnson, p. 2]. Свободные уличные художники могут реализовывать свои проекты на территории города, но для этого им нужно получить официальное разрешение. Эта процедура требует временных и финансовых затрат, поэтому многие художники обходят стороной эти правила. В частных случаях несогласованные объекты стрит-арта не подвергаются уничтожению, получая некое попустительство со стороны властей.

Марокко исторически является государством с монархической формой правления. После практически полувека испанского и французского протектората марокканский режим избрал путь политических реформ, которые оказались быстрыми и достаточно соответствовавшими требованиям протестующих [Сапронова, с. 38,39]. Особенность марокканской политической системы заключается в синтезе элементов западной модели демократии (выборы, многопартийность, формальное разделение властей) с элементами традиционной политической культуры, в частности *махзеном*⁴ и авторитетом короля, считающего долгом подчиняться всем его решениям.

Очередным этапом постепенной демократизации марокканской политической системы стали реформы 2011 г.. Демократизация происходила под воздействием внутреннего и внешнего фактора. Внутренний фактор обусловлен существенными изменениями, которые произошли за последние

³ Термин «гибридный режим» относится к «политическим режимам, в которых существуют институты, которые основаны на принципах демократической легитимности, а также гражданских прав и гражданских свобод, но которые искажены рядом правовых ограничений и подчинены авторитарной конфигурации и осуществляются верховной властью» [Johnson, p. 2]

⁴ Махзен – это централизованная власть, контролирующая территория. В настоящее время махзен представляет собой специфический марокканский статический аппарат. Центральным звеном махзена являются вспомогательные силы, которые объединяют 45 тыс. человек. Эти силы находятся в подчинении министра внутренних дел, но в то же время имеют свое собственное руководство [Желтов, с. 141].

20 лет: рост числа образованных и лучше информированных людей, тесное взаимодействия с Европой (прежде всего с Францией и Испанией), распространение современных средств информации и коммуникации, в частности Интернета, способствовали изменениям в самосознании многих марокканцев. Эти изменения особенно заметны по новым поколениям, вступившим во взрослую жизнь в современной информационной среде. В новом социальном контексте традиционные методы управления быстро устаревают. Внешний фактор характеризуется мягким давлением со стороны западных партнеров, которые во многих случаях обуславливают экономическую помощь и торгово-экономическое сотрудничество движением Марокко по пути демократизации политической сферы и соблюдения прав человека.

Король остается символом политического единства страны и его отношения с подданными остаются прежними. При этом Мухаммаду VI удалось обеспечить стабильность в стране, которая на данный момент считается наиболее спокойной по сравнению с другими Арабскими странами.

Стрит-арт – это голос, который звучит в условиях изменяющегося политического климата. В Марокко активная молодежь объединилась с правительством и направила силы на улучшение окружающего пространства и борьбу с местными проблемами. По мнению Н. Джонсон, стрит-арт здесь способствует ослаблению возможностей гибридного режима контролировать публичный дискурс. Проблема данного исследования заключается в том, что его автор начал работу с определенными установками, которые сформировались под воздействием привычной ей культурной среды и истории стрит-арта, которая освещается в рамках европейской и американской традиции и в качестве отправной точки выбирает американские граффити. В марокканской действительности исследовательница разделяет стрит-арт, как продукт государства, и граффити, как продукт политического сопротивления. Помимо управления массовым сознанием Н. Джонсон приписывает «государственному стрит-арту» мотив создания иллюзии демократизации.

Кроме того, было предположение о том, что «государственный стрит-арт» своим существованием ослабляет влияние граффити и несанкционированных настенных росписей, чем успокаивает требования общественности в условиях напряженной ситуации. В результате пребывания на территории Марокко и общение с художниками и активистами дало иные плоды. На самом деле уличное искусство создается независимыми художниками как из Марокко, так и из других стран. Их творчество не подвергается прямой цензуре со стороны государства [Johnson, p. 14]. Поэтому термин «государственный стрит-арт» не является корректным. В довольно свободных для выражения творческих мыслей условиях имеет место скорее самоцензура. Общение с местными жителями показало, что в их самосознании сформировано некое правило: о короле говорят либо хорошо, либо ничего. Для участия в развитии стрит-арта в Марокко приглашают зарубежных художников – профессионалов своего дела, которые рассматривают свое творчество, как созидательный, а не разрушительный акт, и с уважением относятся к другим культурам. При изучении интервью с некоторыми из них было замечено, что они особенно подчеркивают тот факт, что они создают свои работы в отличной от привычной для них культурной среде. Этот фактор они стараются учитывать в своем творчестве, проявляя тем самым уважение и заинтересованность по отношению к культуре принимающей стороны [Sayej; Jidar]. Кроме того, художники утверждают, что они выполняют свои работы вне рамок какого-либо политического контекста.

Как и в любой другой ситуации художники осознают, что их творчество становится общественным, как только они заканчивают работу над своим произведением, а поэтому оно становится открытым для различных интерпретаций. И в этом установки стрит-арта в Марокко мало отличаются от того, чем руководствуются уличные художники в других странах. В качестве основной идеи выдвигается взаимодействие искусства в городской среде с общественностью. В этом случае функционируют два действующих лица: искусство и общественность. Каждая из них может влиять друг на друга.

Например, искусство может предлагать общественности новые идеи, а общественность может предлагать новые интерпретации для искусства. Этот диалог может стать связующим звеном в обществе и может помочь преодолеть разрыв между разными социальными слоями, который в Марокко по-прежнему остается большим [Желтов, с. 138, 139].

Идея развития критического мышления жителей посредством стрит-арта может казаться утопической, но по факту ее реализация очень важна для Марокко, так как это страна, испытывающая большое влияние со стороны разных культур. Во-первых, это берберская и арабская культура, во-вторых культура завоевателей во времена колониального владычества, в-третьих это влияние процесса глобализации, который во многом форсирует экономическое и социальное развитие страны, а также навязывает свои ценности. Несмотря на то, что население Марокко довольно демократичное и восприимчивое к другим культурам, большое количество людей в городах не грамотны и не имеют школьного образования. Рост интереса к восточной культуре способствует развитию туризма, что в свою очередь вызывает рост отчуждения у местных жителей, либо они попадают под влияние гегемонов и перестают ощущать значимость своей культуры и мыслить критически и независимо. Этому препятствует еще и память о том, что всякое высказывание должно проходить проверку самоцензуры, чтобы не возникало противоречий с правящим режимом и сказанное не повлекло за собой неприятные последствия в виде ареста и допросов.

Культурные модернисты периода ранней независимости боролись с изолированностью искусства [Piepzrak, p. 3]. Изоляции способствовали музеи, которые посещал узкий круг людей, и игнорирование развития этой сферы в процессах внутренней политики государства. По мнению активистов, искусству была необходима разнообразная публика, а публика нуждалась в марокканском национальном искусстве. Проблемой было то, что создавались общественные пространства, лишённые искусства. Поэтому улица должна была стать пространством для работы художников.

В 1969 г. группа художников из Касабланской школы живописи первыми воплотили в жизнь инициативу по выводу произведений искусства на улицы. Они выставили свои работы на площади Джамаа-ль-Фна – самой крупной в Марракеше. Эта площадь собирает совершенно разных людей: торговцев, покупателей, женщин с детьми, уличных актеров и музыкантов. Художники опрашивали публику на предмет того, что она думает об их творчестве. Для них было важно донести до людей, что для понимания искусства не требуется знание каких-то определенных правил или образования, нужно просто прислушаться к своим чувствам и задастся вопросом, говорит ли о чем-нибудь им, как зрителям, это искусство. Этой несанкционированной акцией художники хотели донести до их новой публики идею о том, что они свободны выражать свои мысли по поводу искусства. В это время люди относились к такой акции с опасением, потому что свободы высказываний в то время на самом деле не было. Люди останавливались перед картинами, задумывались, но вряд ли организаторы этого мероприятия получили такую отдачу, на которую они рассчитывали. Нужно было время, чтобы наладить желаемый диалог между искусством и неподготовленным зрителем. Публичная выставка несмотря на свои цели все равно остается дискурсом, который считывает только культурная элита. Размещение своих картин в городском пространстве на тот момент не стало тем радикальным шагом, который смог бы внести изменения в это пространство, потому что несмотря на то, что картины были выставлены на улице, ограждения между ними и зрителями еще сильнее увеличивало дистанцию между общественностью и искусством. Безусловному восприятию художественных произведений препятствовали стереотипы и дистанции, искусственно порожденные обществом и культурой.

Дух обмена современного искусства и простонародной публики был в основе проекта, который был учрежден в городе Асила в 1978 г. [Binder, Nauht]. В рамках проекта впервые был организован фестиваль современного искусства, одной из целей которого было повышение уровня образования

жителей города с помощью искусства. Для участия в фестивале приглашались художники из стран Европы, которые выполняют свои работы в том числе и на просторах городского пространства. Фестиваль имел успех, но опять-таки в высших кругах, а реакцией местных жителей стала растущая отчужденность, хотя задачей этого фестиваля было улучшение уровня их жизни. Более подробно этот прецедент мы рассмотрим в следующей главе, которая посвящена формированию комфортной городской среды.

Примеры, которые описаны выше, позволили осознать, что диалог между искусством и зрителем не сможет случиться пассивным образом. Если имеет место взаимодействие различных культур, между ними должно появиться понимание, или по крайней мере желание его достичь. Чтобы завоевать внимание обычной публики, необходимо обращаться к тем формам и знаниям, которые ей близки, с которыми простой зритель может быть сопричастен. Опыт Королевства Марокко показал, что достичь этих целей можно только со временем. Нужно вырастить новое поколение, которое способно оценить результаты проектов и которое будет иметь желание, вдохновение и творческий потенциал для изменения окружающей действительности. Поколение стрит-арта стало тем самым проводником, который нашел необходимую форму и содержание, для того, чтобы попытаться преодолеть отчужденность и вовлечь общественность в диалог с искусством.

Таким образом уличное искусство становится механизмом, который может в простой и доступной форме донести содержание. Это действительно дает возможность большому количеству людей критически мыслить, создавать и предлагать новые идеи для общественности [Johnson, p. 7]. Такой вид искусства приветствуется жителями и в большей своей массе не является спонтанным, а санкционирован властями. Это запланированные и организованные заранее акты. Уличные арт-проекты имеют тенденцию быть крупными по масштабам, обычно покрывают большие площади, такие как: фасады зданий, городские стены, ограждения, а иногда и асфальт. Это

действие затратное по времени и ресурсоемкое. Н. Джонсон в своем исследовании относит к стрит-арту то, что ранее мы называли *паблик-артом*. Следует добавить, что в Марокко к этому понятию относятся не только прямо согласованные с государством росписи, а также те, которые не уничтожаются, на появление которых власти закрывают глаза. В противовес стрит-арту исследовательница выделяет граффити, как явление спонтанное, стихийное и незаконное. Оно не санкционировано и быстро уничтожается. Недолговечность – это черта и стрит-арта, и граффити, такое искусство демонстрирует публике, как быстро все меняется. «Эфемерность уличного искусства изгоняет из пространства рационалистические дискурсы, которые загоняют знание в установленные рамки и системы понимания» [Pieprzak, p. 2]. Стрит-арт становится средством, которое в прямой и открытой форме побуждает людей мыслить шире, замечать перемены и быть включенным в жизненный процесс.

Особенность стрит-арта в Королевстве в том, что он по большей части является продуктом фестивалей. Марокканские фестивали уличного искусства – это детище общей истории музейной трансформации. Ежегодно культурные фестивали проходят по всему Марокко. Они представляют творчество, в котором смешаны элементы фольклора и новые технологии, традиционное и современное. Города, в которых проводятся фестивали, становятся площадкой для демонстрации современной марокканской культуры.

Такая практика позволяет переосмыслить связь между искусством, музеем и городской средой. В отличие от статичных музеев, фестивали становятся динамичным музеем, в котором каждый год меняется экспозиция. Это большой шаг в сфере искусства, который открывает для него новые возможности. Искусство становится включенным в социальный процесс и начинает трансформировать окружающую среду, в которой происходит культурный обмен. Произведения, выполненные в рамках фестиваля, монументальны, цельны, гармонично вписаны в городское пространство и сами по себе имеют художественную ценность.

Королевство предоставляет площадку для творчества иностранных художников. Изначально их творчество не было ограничено в тематиках, но в последние годы все большее значение предается межкультурному диалогу. На фестивале стрит-арта «Jidar» [Jidar] особое внимание было обращено на взаимодействие культур приезжих художников и культуры Марокко, на поиск точек пересечения и отражение их в творческих проектах. В рамках фестивалей уличного искусства художники из других стран используют в качестве референсов элементы из традиционного для них искусства, например, греческого или мексиканского. Общественность положительно относится к таким решениям, которые демонстрируют рефлексию о взаимосвязи марокканской культуры с инородной. Так, например, работа уличного художника из Мексики Дэвида Роча, выполненная в рамках фестиваля «Jidar» [Приложение, рис. 13] произвела хорошее впечатление на общественность, так как способствовала большему культурному разнообразию, представленному в общественной среде. Было отмечено, что художник проанализировал марокканскую действительность и удачно вписал в нее свое изображение. В то же время работа греческого художника Фикоса [Приложение, рис. 14] подверглась критике, так как он перенес свой стиль на стену без учета того, в какой среде и с каким зрителем он работал [Johnson, p. 23]. Хотя Фикос в своем проекте опирался на греческую мифологию, а именно на миф об одиннадцатом подвиге Геракла о золотых яблоках из сада Гесперид, который, по мнению ученых, находится в Марокко [Picci].

Фестивали подвергаются критике со стороны марокканских исламистов [Piepzrak, p. 1; Желтов, с. 143, 144]. Это стало еще одной причиной, из-за которой уличные художники вынуждены заручиться поддержкой государства, которое способствовало бы либерализации стрит-арта. При этом фестивали получают поддержку со стороны местных жителей, которые подвергают критике времена ранней независимости, когда государство не финансировало сферу образования, культуры и изобразительного искусства [Piepzrak, p.1]. Конечно современный стрит-арт в Марокко не претендует на самобытную

историю возникновения, уличные художники следуют тем тенденциям, о которых узнают через Интернет. Несанкционированные изображения запрещены в Королевстве, а начинающие художники оттачивают свой стиль и мастерство на территориях заброшенных зданий. Уличные художники в Марокко появились до появления Интернета, примером этого является художник Morgan. В своем интервью он рассказывает о том времени, когда медиа и Интернет-источники были недоступны и уличные художники фотографировали граффити и настенные росписи, анализировали их стилистику и оттачивали свою на просторах города и в мастерских [Berrada-Berca, Morgan]. Именно в этой стране в период, озаглавленный интересом к искусству, стрит-арт был признан, как достойный внимания вид современного искусства, и с помощью фестивалей и крупных проектов в этом искусстве был раскрыт потенциал, который может служить социальным целям.

2.3. Стрит-арт и формирование комфортной городской среды на примере Королевства Марокко

Город – это пространство, в котором люди взаимодействуют с архитектурными объектами и друг с другом, поэтому к городской среде предъявляются высокие требования. Какими будут особенности этой среды – зависит от горожан, которые формируют облик города, проецируя свои представления о комфортном и удобном на городскую среду. Но с другой стороны сама городская среда оказывает влияние на человека. Формирование комфортной городской среды – это в первую очередь развитие инфраструктуры и забота об экологии. Однако, эта проблема стала особенно актуальной в середине XX в., когда роль города стала переосмысливаться: важным критерием комфорта стало создание условий для жизни, труда и отдыха населения.

Роль городов с точки зрения взаимодействия среды и человека, власти и среды рассматривалась с точки зрения философии, социологии и других гуманитарных наук. В данной работе уже была задействована теория Г. Зиммеля об отчуждении в больших современных городах. Начало изучения

повседневности в последствии антропологического поворота в гуманитарных науках спровоцировало появление интереса к городу и месту человека в нем. М. де Серто в своих исследованиях обратил внимание на те невидимые структуры, которые выходят за рамки урбанистики и объединяются за пределами властных структур. В его трудах город практически превращается в мифический символ политической власти. «Язык власти сам по себе является «урбанизирующим», однако город бросается на растерзание противоречивым течениям, которые уравнивают друг друга и объединяются за пределами паноптической власти. Город становится доминирующей темой в политических легендах, но перестает быть областью запрограммированных и управляемых действий» [Серто, с. 155].

Параллельно в современной науке возникают такие направления, как визуальная экология, которая борется с последствиями, сформированными обществом потребления: в первую очередь с агрессивной рекламой, плохо поддающейся контролю. Ориентированная на массы в условиях современного города реклама насаждает слоем визуального, звукового и информационного шума, к которому человек с одной стороны привыкает, но с другой стороны это наносит вред его психическому здоровью и лишает возможности восприятия того, что находится за пределами этого агрессивного слоя. Еще одним направлением является дизайн города, который занимается формированием общественных пространств, системным проектированием жилых районов, эргономикой и визуальным обликом окружающей среды [Михайлов, Михайлова, Надыршин, с. 4]. Дизайн города не ограничивается благоустройством городской среды, его задача состоит в том, чтобы создать изначально эффективный проект, формирующий среду, с которой человеку будет комфортно взаимодействовать.

Таким образом можно отметить, что комфортная городская среда – это синтез хорошо развитой инфраструктуры и визуального облика. Ранее мы уже отмечали, что роль искусства в городской среде осознавалась с давних времен. В арабо-мусульманской культуре этой роли было отведено особое место. В

современном Марокко города обладают достаточно развитой инфраструктурой. Как было упомянуто ранее, особую роль в марокканских городах играют *медины*, в которых жизненный уклад мало отличается от того, каким он был 100 лет назад: наличие огромного количества торговых лавок и рынков, в качестве рекламы – товар на прилавке и уличные зазывалы. Другой аспект – отсутствие транспортной доступности, иногда инфраструктуры, узкие хаотичные улочки, за порядком на которых системно никто не следит. В современных частях городов возвышаются безликие брандмауэры многоэтажных домов, которые своим образом противоречат многовековому укладу жизни марокканцев. Все это создает необходимость оживления городской среды, которая отражает сущность местных жителей.

В ходе исследования на территории 11 посещенных городов было обнаружено большое количество элементов стрит-арта. Объем данной работы не позволяет анализировать каждый город, поэтому мы рассмотрим три тенденции, которые демонстрируют как стрит-арт способствует формированию городской среды и проиллюстрируем их примерами из разных городов.

Первая тенденция представлена красочными работами, которые выполнены по инициативе местных жителей. Из-за того, что *медины* до сих пор сохраняют аутентичный жизненный уклад, привлекают туристов именно они. В связи с этим появляется особая необходимость сделать их привлекательными и безопасными для иностранных гостей. Иногда элементы жизненного уклада имеют деструктивный характер: грязные улицы, опасные переулки – все это мешает восприятию действительно богатой и многогранной культуры.

Таким образом некоторые люди предпринимают попытки улучшить визуальный облик и сократить количество грязи и мусора посредством уличного искусства. К примеру, в *медине* города Фес пара молодых людей очистили улицу *Derb Lmzd Tahti* и расписали ее разными красками. Так они открыли доступ новому взгляду на одну из самых грязных и запущенных улиц

города [Street Art in Morocco; Приложение, рис.14]. Ритмичные цветные полосы и абстрактные изгибы являются компромиссом между традиционной культурой и уличным искусством. Абстрактные яркие элементы, лишённые сюжетных линий, не оказывают агрессивного воздействия на коренных жителей старого города. На форумах в сети Интернет такие творческие акты подвергаются критике. Некоторые пользователи оставляют комментарии к статьям, где говорят о том, что такие изобразительные практики на стенах объектов, которые охраняются ЮНЕСКО – это вандализм, и они недопустимы.

Ввиду особенностей городской планировки *медин* в Марокко человек на улице оказывается в окружении глухих стен. В одном из кварталов *медины* Танжера жители изобразили на стенах сцены из жизни и быта местного населения. Эти росписи были созданы по инициативе жителей *медины* и их соседей. С 2015 г. *танджава* (жители Танжера) начали расписывать свои дома и прилегающие улочки. Со временем это переросло в условное соревнование за звание «Лучший сосед Танжера». Эта инициатива имела большой успех и получила известность в других городах страны [Смагина, с. 137]. Общая картина улицы складывается не только из настенных росписей, скорее изображения горшков с цветами и зелени становятся словно бы продолжением живых растений в глиняных горшках, которые располагаются вдоль стен [Приложение, рис. 26]. Таким образом, изображение взаимодействует с окружающей действительностью, оживает в ней. Помимо сцен городской жизни, которые иллюстрируют окружающую обстановку, особенности одежды и предметов обихода марокканцев, на стенах изображены природные богатства, которыми обладает Танжер и его окрестности. Примером этого является изображение Геркулесовой пещеры [Приложение, рис. 15], которая находится на побережье недалеко от города, или одного из стандартных видов на океан сквозь арку городской стены [Смагина, с. 138; Приложение, рис. 16].

Танжер – это город, доступный для безопасного посещения туристами. Стрит-арт в *медине* практически сопровождает туристов к главным

достопримечательностям, таким как Касба, морской порт или смотровые площадки с видами на Атлантический океан и Гибралтарский пролив. Отчасти причина создания стенных росписей связана с большим количеством туристов, но интересным остается сам посыл: с помощью наивных рисунков жители города рассказывают о себе, показывают свою традиционную одежду и ремесла, орнаменты, устанавливают некий диалог. Такая подача привлекает внимание, заставляет остановиться и помимо самого рисунка рассмотреть еще что-то вокруг, обратить внимание на детали, на то, что находится за пределами главных улиц с сувенирными лавками и кроется в узких переулках. Уличное искусство, истоки которого не без причины связывают с древними настенными росписями, обладает объединяющей силой, как говорил М. Фуко. «Граффити становятся знаками «племенной принадлежности» в культуре каменных «джунглей»!» [Цит. по: Мальбранш, с. 35]. Также и в Танжере некоторая наивность изображений подразумевает легкость восприятия, желание настроить коммуникацию [Смагина, с. 138]. Такая тенденция может быть рассмотрена как попытка преодоления проблемы отчужденности, которая была озвучена ранее.

Жителям не требуется разрешение для создания изображений такого плана, так как стены являются частью их дома, и собственники этих домов могут самостоятельно распоряжаться своим имуществом. Однако за пределами *медины* произведения уличного искусства, которые покрывают большие бетонные заборы или стены фасадов, подвергаются уничтожению в том случае, если они не были созданы в рамках определенного проекта.

В одном из кварталов небольшого прибрежного города Мартиль встречаются разного рода изображения: от простых и хаотично разбросанных по стенам, до профессиональных цельных и проработанных картин. Одна из работ подкреплена надписью, которая обозначает название молодежной организации «Джам'иййа шабаб хаййи Аш-Шабар» [Аш-Шабар; Приложение, рис. 17]. В рамках государственных проектов по защите окружающей среды эта организация скооперировалась с профессиональными художниками и

выбрала один из маргинальных районов города в качестве площадки для реализации арт-проекта. Одной из главных задач этого мероприятия было не просто привлечение местных жителей к работе в проекте, а вовлечение их в творческий процесс под руководством профессиональных художников. К участию в преобразении квартала привлекались люди любой возрастной категории[Аш-Шабар]. Такая акция является примером того, как с помощью искусства происходит трансформация неблагополучного, криминального и опасного района в улицу, пригодную для жизни, прогулок, торговли и передвижения. Начало этому движению было положено в 2015 г. в рамках конкурса «Мой город», но появление рисунков не прекращается до сих пор. Приобщение к творческой деятельности горожан способствует не только их образованию, но и указанию на их значимость и возможность влиять на окружающую действительность.

Вторая тенденция обусловлена активным развитием стрит-арт культуры в Марокко за счет проведения различных фестивалей, посвященных этому виду искусства. Чаще всего они проводятся по инициативе ассоциаций и общественных организаций. Одной из них является «EAC-L'Boulevard» (Искусство и культурное образование) – это некоммерческая организация, которая выступает за продвижение и развитие современной музыки и городской культуры в Марокко [Boulevard]. По ее инициативе в Королевстве организуются фестивали уличного искусства. В Рабате с 2015 г. ежегодно проводится фестиваль «Jidar. Toiles de Rue» [Jidar; Приложение, рис.18]. Одна из основных целей этого мероприятия – подчеркнуть чрезвычайную жизнеспособность художественного движения, которое вышло на улицы нескольких африканских столиц. Фестиваль стремится объединить художников из разных регионов Марокко и других стран [Jidar].

Проведение фестиваля обусловлено желанием остановить молчание гигантских фасадов. Его проекты реализуются в новой части города с современными постройками. Это не просто украшение городских стен, а

стремление заставить прохожего остановиться и погрузиться в созерцание произведения искусства.

На фестивале создана площадка для работы художников из разных стран, которые, опираясь на свое культурное наследие, воплощают национальные мотивы на стенах столицы Королевства. Этот проект подчеркивает наличие множественности культур, стремиться способствовать их диалогу и стимулирует их взаимодействие. Другой его целью является расширение кругозора как местных жителей, так и гостей из других стран. Часть участников фестиваля работают в отличной от привычной для них культурной среде. Художники, которые реализуют свои творческие идеи, не могут не учитывать культурный контекст того города и той страны, в которой их произведение искусства будет на всеобщем обозрении как минимум до следующего фестиваля [Смагина, с. 139].

В рамках фестиваля мы сталкиваемся с многообразием художественных стилей. Произведения уличного искусства недолговечны, по окончании фестиваля фотографии работ художников собираются в каталог, и закрашиваются перед проведением следующего фестиваля, чтобы освободить площадь для новых художников. Однако проведение подобных фестивалей является плюсом как для художников, которым предоставляется поле для творчества, самореализации, отработки собственного стиля и умения гармонично вписать свое произведение в городскую среду, так и для облика самого города [Смагина, с. 139].

С 2017 г. фестиваль ставит новые цели: вывести уличное искусство за пределы росписи стен и поставить его на службу общественному пространству. Одной из площадок для коллективного творчества профессиональных художников и полупрофессионалов стал скейтпарк в Рабате [Приложение, рис. 19]. Этот проект стал одним из примеров того, как стрит-арт преобразует элементы городской среды. В 2018 г. фестиваль снова становится площадкой, на которой воплощаются идеи мультикультурализма. В этом году участниками фестиваля становятся художники из Польши, Перу,

Аргентины, Франции, Испании, Греции, Японии, Марокко и Мексики. В этом году фестиваль снова делает ставку на образование начинающих уличных художников, которые должны будут выполнить свой проект под наблюдением опытного уличного художника из Мексики – Дерзу Узалы [Jidar]. Кроме того, фестиваль организует мастер-классы, встречи и лекции, то есть создает образовательную площадку не только для начинающих художников, но и для обычных горожан. Вовлекая граждан в процесс, происходящий в рамках фестиваля, его создатели стремятся к развитию коллективного воображения.

«Sbagha Bagha» – это фестиваль уличного искусства в Касабланке, который также является инициативой ассоциации «ЕАС-L'Boulevard» и реализуется с 2013 г. [Sbagha Bagha; Приложение, рис.20]. С. Малули – художественный руководитель этого фестиваля. Он ставит задачу – сосредоточиться на местных художниках, независимо от того, в какой форме они выполняют свои работы. Такое мероприятие дает возможность художникам продемонстрировать свои возможности, а зрителям увидеть, что это больше, чем просто хобби [Guerraoui]. В фестивале могут принимать участие граждане Королевства Марокко, достигшие 16 лет. Его формат ориентирован на соревновательный дух, а жюри состоит из художников из Европы. В первую очередь это конкурс, но в рамках данного мероприятия проводятся образовательные семинары, мастер-классы и карт-бланш от членов жюри.

Оба фестиваля санкционированы правительством и находятся под патронажем короля Мохаммеда IX. Они получают финансирование от корпоративных спонсоров и марокканского правительства, особенно от городских властей. Организаторы фестиваля находят подходящие локации для изображений, получают одобрение на их использование от владельцев зданий и других соответствующих органов. Фестиваль предоставляет все ресурсы и материалы, необходимые для реализации проектов, организует и оплачивает проезд, проживание и питание участников, а также оплату художникам за их участие [Johnson, p. 11,12].

Портовый город на берегу Атлантического океана Эс-Сувейра знаменит большим количеством стрит-арта. В 60-70-е гг. этот город стал популярным для хиппи. В его *медине* нашли простор для творчества индивидуальные свободные художники, многие изображения по тематике похожи на *муралы медины* Танжера: они иллюстрируют повседневную жизнь местных жителей. Так продолжалось до 2016 г., когда город принимал секцию стрит-арта в рамках «6 Marrakech Biennale of Modern Art» [Biennale]. Миссия мероприятий в рамках биеннале схожа с теми миссиями, которым следуют и другие уличные фестивали – это создание мостов между культурами с помощью искусства, но в первую очередь фестиваль старается продемонстрировать различные виды творчества арабских художников из разных стран. Эс-Сувейра была выбрана для исполнения этой миссии не случайно, в этом городе сложилась многовековая традиция сосуществования нескольких народов: арабов, берберов, евреев и позднее европейцев [Essaouira]. Самой значительной и запоминающейся работой, которая была выполнена в рамках биеннале, была напольная фреска огромных размеров, выполненная итальянским художником Д. Буфарини на площади Мулай Хасан [Приложение, рис.21]. На ней изображены два человека, которые находятся на разных берегах реки, но они обращены друг к другу. Масштабы этой работы и ее расположение на центральной площади города – это не просто декор. Наличие этого изображения меняет вектор взгляда на город, помимо того, что он трансформирует среду, на которой он расположен, меняя восприятие людей, которые ходят по нему, он заставляет обратить взгляд на город с такой площадки, откуда можно рассмотреть изображение, а вместе с ним сам город.

Таким образом мы находим еще один пример, который подтверждает, что формат фестиваля хорошо вписывается в социальную среду. Он делает зрителя не просто зрителем, а еще и участником событий [Биттер, с. 19].

Третья тенденция, связанная с феноменом стрит-арта в Марокко, выражается в создании городов-центров уличного искусства. Одним из таких центров является Асила – маленький рыбацкий городок на берегу океана. В

1978 г. мэр города М. Бенайса, ныне Министр иностранных дел Марокко, совместно с художником М. Мелехи стали инициаторами создания культурного фестиваля в этом городе, который проводится культурной ассоциацией «аль-Моухит» [Binder, Hauht].

Главная цель фестиваля – не просто создать декорации в городе, а с помощью культуры и искусства существенно улучшить положение города и общества. В 1970-е гг. в Асиле городская среда находилась в плачевном состоянии: по улицам текли сточные воды, у жителей не было электричества, отсутствовала элементарная инфраструктура. Руководство города осознавало, что нужен способ, с помощью которого можно пробудить осознание населения к содействию в повышении качества жизни.

На первый фестиваль для выполнения стенных росписей были приглашены 11 марокканских художников. Был провозглашен лозунг города: «Культура и искусство для развития» [Binder, Hauht]. Целью организаторов было показать, что Асила – это город, в котором приятно жить, но для этого нужно объединить усилия, очистить его от мусора и создать среду для комфортной жизни, которая будет поддерживаться самими жителями. Изначально жители отнеслись к идее негативно и не воспринимали ее всерьез. Это произошло потому что их не привлекали к творческому процессу. В их среду вторглись с созидательными идеями, в результате чего жителям досталась только грязная исполнительская работа. Появление в городе богемной элиты и иностранцев по началу отпугнуло простое население, из-за чего они не были вовлечены в сам фестиваль даже в качестве наблюдателей. Однако вскоре была налажена инфраструктура, через несколько лет жители города осознали, что стрит-арт привлекает художников и туристов, а это дает им возможность заработать, сдавая в аренду жилье и занимаясь мелкой торговлей. М. Бенайса говорил: «С помощью искусства мы не сможем положить конец бедности, но мы сможем положить конец нищете» [Цит. по: Binder, Hauht].

В 1990 г. проект был удостоен премии Ага Хана в области архитектуры и градостроительства за сохранение и восстановление облика города, где культура стимулирует людей к улучшению качества их жизни [Rehabilitation of Asilah]. Новое поколение, детство которого пришлось на момент учреждения фестиваля, по прошествии времени стало принимать более активное участие в различных городских мероприятиях и, опираясь на собственный опыт, смогло оценить, что мало выполнимые на первый взгляд цели и задачи фестиваля оказались достижимыми.

Одна из проблем, которую попытался решить фестиваль, заключалась в том, что марокканские уличные художники смотрели на Запад как на ориентир и единственную площадку для развития и реализации своего творческого потенциала. Проект города Асила призван быть площадкой для творчества художников из разных стран и нацелен на межкультурный диалог. Сейчас город привлекает туристов не только во время проведения фестиваля. Спустя 40 лет цель фестиваля оказалась достигнута: современная *медина* Асилы – это объект уличного искусства, это чистый и безопасный город с развитой инфраструктурой, и он по-прежнему остается культурным центром. В городе большое количество галерей и мастерских художников, многие из них занимаются традиционным искусством арабской каллиграфии [Приложение, рис. 22]. В данном случае уличное искусство выполняет свою утилитарную роль и помогает улучшению городской среды, а город в свою очередь начинает выполнять функцию города-музея [Смагина, с. 141].

С 2011 г. начинает действовать проект, который превращает небольшой прибрежный город Аземмур в еще один культурный центр, где сосредоточены произведения уличного искусства. В рамках проекта в городе в течение трех лет проводился фестиваль «Remp'Art d'Azzemour». Этот фестиваль был сосредоточен на творчестве марокканских художников, как профессионалов, так и любителей, и сохранении традиционных культурных ценностей. Также на фестиваль приглашались признанные художники мирового уровня, которые уже работали над крупными коммерческими заказами, но все еще

считали, что стрит-арт должен производиться только на улице и нигде больше. Они вспоминают времена, когда стрит-арт жестко преследовался законодательством, и констатируют тот факт, что в современной реальности отношение к нему уже изменилось, на первый план вышло творчество само по себе, а не его статус по отношению к закону. Еще одной важной задачей, которая реализовывалась на площадке, являлось включение в работу над оживлением городских стен местных жителей. Учредитель фестиваля А. Кеттани убежден, что искусство – это универсальный язык, его осуществление должно происходить в процессе обмена между участниками, а эфемерность уличного искусства создает атмосферу, в которой необходимость обновления демонстрирует наличие потенциала для творчества и ценность настоящего момента [Berrada-Berca, Remp'Art]. В 2014 г. фестиваль прекратил свое существование, но город Аземмур продолжил оставаться центром уличного искусства [Приложение, рис.22, 23], благодаря элементам которого городская среда была преобразована и по-прежнему притягивает к себе взоры прохожих и внимание туристов.

Эти три тенденции демонстрируют то, что стрит-арт – это вид искусства, действительно способный повлиять на окружающую действительность, так как он не находится в стенах музея, а остается в общем доступе. Уличное искусство способствует гармонии в городской среде, а инициатива для этого предпринимается как частным образом, так и государственными структурами, которые видят в этом направлении перспективу.

Беседы с местными жителями в ходе исследования дали следующие результаты: молодежь позитивно относится к уличному искусству в стране, для них это привлекательный элемент в городской среде. Но иногда они не считают, что объекты стрит-арта созданы для них. На вопрос: «Как вы думаете, для чего художники создают эти изображения?», многие отвечают: «Возможно для туристов».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе данного исследования был произведен анализ стрит-арта как направления в искусстве: рассмотрены подходы к его определению, функциональные характеристики, основные проблемы, связанные с его изучением. Автору удалось определить предпосылки возникновения и распространения уличного искусства на территории королевства Марокко и основные черты марокканских произведений уличного искусства. Также были рассмотрены три основные стратегии по формированию городской среды посредством стрит-арта в королевстве.

Предмет уличного искусства является междисциплинарным. Площадка реализации стрит-арта — это улица, что вводит его в сферу интересов политологов, социологов, психологов, культурологов, искусствоведов и дизайнеров. Основная задача, которая на данный момент стоит перед исследователями — это формирование терминологической базы, которая позволит структурировать существующие исследования и предоставить точку опоры для будущего поколения. Формирование стрит-арта как направления искусства до сих пор не завершено, и разногласия возникают уже на этапе его определения. Большой вклад в понимание предмета исследования делают сами художники: принимают участие в обсуждениях в сети Интернет, публикуют статьи и издают книги, выступают за демаргинализацию стрит-арта, организуют мастер-классы, читают лекции и дают интервью.

Стрит-арт рождается, функционирует и умирает на улицах. Взаимодействие с городской средой позволяет ему выйти за рамки эстетики. Одна из основных функций уличного искусства — это трансформирование городского пространства. Зачастую этот фактор используется как механизм политической пропаганды или выражения социальной борьбы. Находясь в городе, как в дисциплинарном пространстве, с одной стороны, он может выполнять образовательную функцию, а с другой, вклиниваться в

окружающее пространство и ломать существующую систему знаков. В связи с ростом популярности уличного искусства, произведения художников начинают выполнять аттрактивную функцию, становясь объектом повышенного внимания со стороны туристов. И наконец, в рамках различных санкционированных и несанкционированных проектов, стрит-арт способствует повышению комфорта городской среды.

Вместе с позитивными аспектами развития наблюдаются и негативные: зачастую попытки наладить коммуникацию с рядовыми прохожими только усиливают отчуждение, а в контексте трансформации городского пространства уличное искусство становится *симулякром*, или декорацией, которая маскирует нежелательные процессы, происходящие как в городском пространстве, так и в обществе в целом.

Несмотря на то, что в Марокко стрит-арт в определенной мере является продуктом влияния европейской культуры, в данной работе мы рассмотрели этот феномен с разных точек зрения. Был произведен поиск предпосылок, которые способствовали росту популярности уличного искусства в Марокко в контексте классического арабо-мусульманского искусства. Один из выводов, к которым мы пришли в результате исследования: иллюстративность стрит-арта, использование графических символов и слов имеют параллели с классическим искусством арабов, которое отличается метафоричностью, простотой и абстрактностью образов, и особым значением слова, написанного арабской вязью. Широко распространенная традиция декоративно-прикладного искусства в Марокко доказывает, что стрит-арт — это не первая попытка марокканцев улучшить окружающее их пространство.

Несмотря на то, что стрит-арт в Марокко обрел свою популярность с началом арабской весны, он миновал тот этап, когда настенные начертания носили форму политического протеста и имели деструктивный характер. Его развитие происходило в процессе всемирной музейной трансформации и была предпринята попытка сделать искусство менее элитарным, доступным необразованному зрителю. В результате, в течение последних нескольких лет

на территории королевства находят площадку для творчества как местные, так и зарубежные художники разного уровня. Чаще всего появление стрит-арта обусловлено проведением различных фестивалей уличного искусства (Jidar Toiles de Rue; Sbagha Bagha; 6 Marrakech Biennale of Modern Art) либо созданием проектов по трансформации небольших городов, превращающих их в центры уличного искусства (Асила, Аземмур). Иногда стрит-арт инициируется горожанами (Танжер, Мартиль), с его помощью они облагораживают окружающее пространство и иногда соревнуются в этом мастерстве друг с другом [Приложение, рис. 25, 26]. От жителей и общественных организаций идет инициатива по созданию проектов, которые способствуют улучшению городской среды. Помимо социальных целей, организаторы проектов заявляют о желании прекратить «молчание» городских стен.

В ходе исследования мы проанализировали разницу между понятиями «граффити», «стрит-арт» и «*наблик-арт*». В связи с тем, что на территории Марокко большое количество уличных изображений создано при поддержке государства, будет корректным причислить их к «*наблик-арт*».

В результате данного исследования можно сделать следующие выводы:

- Мероприятия, которые используют стрит-арт как основное средство улучшения городской среды, имеют большие масштабы, требуют тщательной подготовки и поддержки правительства, тем самым, способствуя привлечению внимания к городской среде.
- Организация фестивалей и других мероприятий, которые популяризируют уличное искусство, способствуют формированию комфортной городской среды. Это видно на примере городов Асила и Аземмур, ставших центрами уличного искусства. Однако, на примере этих же городов видно, что проблемы городской среды невозможно решить исключительно с помощью уличного искусства.
- Необходимо повышать уровень образования горожан, обеспечить способность оценивать эффективность мероприятий, поддерживать

частные инициативы. С каждым годом на территории королевства растет количество мероприятий, раскрывающих потенциал уличного искусства как средство решения проблем визуальной экологии, образования и городского пространства. Примерами таких мероприятий являются ежегодные фестивали: «Jidar. Toiles de Rue» в Рабате, «Sbagha Bagha» в Касабланке, биеннале современного искусства в Марракеше и Эс-Сувейре. Официальные мероприятия стали примером для жителей других городов: стрит-арт на стенах *медины* города Танжер является частной инициативой. Это меняет внешний вид города.

Василий Кандинский писал, что искусство является частью духовной жизни и одним из наиболее мощных ее факторов. [Кандинский, с. 10] В искусстве отражаются веяния и проблемы времени, переосмысливается прошлое, оно является неотъемлемой частью культуры, в какой-то мере ее индикатором. «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств» [Кандинский, с. 5]. Стрит-арт — это одно из наиболее живых, динамичных и ярких направлений в современном искусстве. Он способен выполнять не только эстетическую роль, но и быть зеркальным отражением реакции общества на политические события. Развиваясь в разных плоскостях, уличное искусство напрямую связано как с городской средой и ее комфортом, так и с духовной жизнью общества.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Биттер — Биттер М. В. Фестиваль уличного искусства и граффити «Стенография» как форма репрезентации современного искусства // Человек в мире культуры. Екатеринбург, 2016. С. 18–21.
- Бодрийяр — Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, 2000. 378 с.
- Буркхардт, 2009 — Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. Таганрог: Ирби, 2009. 288 с.
- Буркхардт, 1999 — Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М.: Алетейя, 1999. 216 с.
- Витюк Е. Ю. Городская среда как арт-объект // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012. С. 43–48.
- Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. Т.3 – СПб.: Азбука-классика, 2005. 744 с.
- Дьяков — Дьяков Н.Н. Марокко. История, культура, религия. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1993. 180 с.
- Желтов — Желтов В.В., Желтов М.В. Марокко: реформирование как инструмент преодоления революционного сдвига // Вестник Кемеровского государственного университета. Кемерово, 2015. С. 138–145.
- Зиммель — Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. № 3–4. М., 2002. С. 23 – 34.
- Кандинский — Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Эксмо, 2016. 160 с.
- Кирсанова — Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта: генезис и подходы к определению феномена // Вестник Томского государственного университета. № 38. Томск, 2017. С. 121–129.
- Коран — Коран / Пер. и коммент. М.-Н.О. Османова. – М.: Ладомир, 1995. 587 с.
- Кузовенкова Ю. А. Особенности освоения городского пространства сообществами граффити и стрит-арта // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб., 2017. С. 66 – 69.

- Лагодина Е. В. Комфортная городская среда глазами простого горожанина // Северо-Кавказский психологический вестник. Ростов-на-Дону, 2013. С. 9–12.
- Лэндри — Лэндри Ч. Креативный город. М.: Классика XXI, 2005. 399 с.
- Ляпушкина Е.И. Введение в герменевтику. Учебное пособие. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2002. — 96 с.
- Малевич, 2016 — Малевич К.С. Мир как беспредметность. М.: Эксмо, 2016. 160 с.
- Малевич К.С. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2016. 288 с.
- Мальбранш — Мальбранш К. Метафизика настенного искусства // Известия Волгоградского Педагогического Университета. Волгоград, 11. С. 33–36.
- Михайлов, Михайлова, Надыршин — Михайлов С. М., Михайлова А. С., Надыршин Н. М. Дизайн города: основные этапы исторического развития // Вестник Оренбургского государственного университета. Оренбург, 2014. С. 4–9.
- Новичков — Новичков Н. В. Городское искусство и предназначение современного города // Современные проблемы сервиса и туризма. М., 2013. С. 29–37.
- Новейшая история арабских стран Африки. 1917-1987 / Отв. ред. В.В. Наумкин. М.: Наука, 1990. С. 348–411.
- Подгорнова Н.П. Политика Франции в странах северо-западной Африки. М., 2015. С. 17–27, 74–84, 97–100.
- Поносов, 2016 — Поносов И. Искусство и город. Граффити, уличное искусство, активизм. СПб, 2016. 208 с.
- Самутина, Запорожец — Самутина Н., Запорожец О. Стрит-арт и город // Laboratorium. Журнал социальных исследований. СПб., 2015. С. 11–17.
- Сапронова — Сапронова М.А. Электоральный процесс после “Арабской весны” (модификация государственных институтов в арабских странах на примере Алжира, Египта, Ливии, Марокко, Сирии, Туниса) // Социальные и гуманитарные науки. М., 2016. С. 38,39.
- Серто — Серто Де М. Практика повседневной жизни // Прогнозис. М., 2010. С. 151–184.
- Смагина — Смагина А. О. Феномен стрит-арта в культуре Марокко // ASIATICA. Труды по философии и культурам Востока. СПб., 2017. С. 137–142.

Тульпе — Тульпе И. А. Тема исламского искусства в современных «историях искусства» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. СПб, 2016. С. 263–270.

Уголовный кодекс — Уголовный кодекс Российской Федерации. От 13 июня 1996 г. N 63-ФЗ (ред. от 23.04.2018, с изм. от 25.04.2018): принят Гос. Думой 24 мая 1996 г., одобрен Советом Федерации 5 июня 1996 г. Ст. 214 Вандализм, ч.1 в ред. Федеральных законов от 08.12.2003 N 162-ФЗ, от 07.03.2011 N 26-ФЗ, от 07.12.2011 N 420-ФЗ.

Чистякова — Чистякова М.Г. Измени пространство измени жизнь: социально-антропологические концепции стрит-арта // Вестник Тюменского государственного университета. Тюмень, 2013. С. 168 – 173.

Шайдуллина — Шайдуллина А. В. Street art в культурном пространстве города [Электронный ресурс]: Магистерская диссертация. Екатеринбург, 2016. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/43695/1/m_th_a.v.shaydullina_2016.pdf (дата обращения: 08.05.2018)

Шукуров — Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. М.: Наука, 1989. 246 с.

Guerraoui — Guerraoui S. Street art burgeoning in bustling Casablanca // The Arab Weekly. September 12, 2017. P. 22.

Higher Atlas: The Marrakech Biennale [4] in Context / Curator Nadim Julien Samman. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Электронные ресурсы

Голынкин-Вольфсон — Голынкин-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды [Электронный ресурс]: Художественный журнал. №81 URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата обращения: 05.05.2018).

Запорожец, Самутина, Кобыща — Запорожец О. Н., Самутина Н. В., Кобыща В. В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры [Электронный ресурс]: Неприкосновенный запас. М., 2012. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <https://www.hse.ru/data/2013/01/20/1305854790/%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D1%83%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0,%20%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%86,%20%D0%9A%D0%BE%D0%B1%D1%8B%D1%89%D0%B0%20-%20%D0%9D%D0%B5%20%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%>

BA%D0%BE%20..%20%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9%20%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B.pdf (дата обращения 09.05.2018).

Стародуб-Еникеева — Стародуб-Еникеева Т. Живопись букв Мухаммада Ганума [Электронный ресурс]: Электронный журнал Ислам URL: <http://www.islam.ru/content/kultura/31125> (дата обращения: 15.04.2018).

Binder, Hauht — Binder P., Haupt G. Mohammed Benaïssa: Asilah Festival [Электронный ресурс]: Nafas Art Magazine. June 2014. URL: <https://universes.art/nafas/> (дата обращения: 09.05.2018).

Johnson — Johnson N. The Writing on the Walls: Street art as a site of participation in discourse and a platform for voice in the Moroccan public sphere [Электронный ресурс]: Independent Study Project. Spring, 2017. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2630/ (дата обращения: 01.05.2018).

Longo G. Asilah, Morocco: A New International Haven for Art Lovers [Электронный ресурс]: Traveler. November, 2014. URL: <https://www.cntraveler.com/stories/2014-11-14/asilah-morocco-international-cultural-moussem> (дата обращения: 09.05.2018).

Piepzrak — Piepzrak K. Taking Moroccan Art to the Streets: Ephemeral Engagement and Sustained Community Practices. Berlin, 2012. [Электронный ресурс]: Higher Atlas. Marrakech Biennale 4. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://www.higheratlas.org/pdf/katarzyna%20pieprzak%20EN.pdf> (дата обращения: 02.05.2018)

Rubianti Chaniago — Rubianti Chaniago P. Street art for social change in Middle East, North Africa – Al Jazeera video [Электронный ресурс]: Art Radar Journal. October, 2010. URL: <http://artradarjournal.com/2013/10/18/street-art-for-social-change-in-middle-east-north-africa-al-jazeera-video/> (дата обращения: 07.05.2018).

Wooters Yip E. What is Street Art? Vandalism, graffiti or public art – Part I [Электронный ресурс]: Art Radar Journal. January, 2010. URL: <http://artradarjournal.com/> (дата обращения: 09.05.2018).

Интернет-источники

- 8 знаменитых фотографов ... — 8 знаменитых фотографов, исследовавших мир граффити URL: <http://www.furfur.me/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Аш-Шабар — Джем'иййа шабаб хаййи Аш-Шабар (جمعية شباب حي الشبار) URL: <https://www.facebook.com/%D8%AC%D9%85%D8%B9%D9%8A%D8%A9-%D8%B4%D8%A8%D8%A7%D8%A8-%D8%AD%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A8%D8%A7%D8%B1-312558488918760/> (дата обращения: 08.05.2018).
- Как стрит-арт взаимодействует с государством — Как стрит-арт взаимодействует с государством: отвечают кураторы выставок и уличные художники URL: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/176115-kak-sotrudnichayut-gosudarstvo-i-strit-art> (дата обращения: 08.05.2018).
- Кудряшов — Кудряшов И. Стрит-арт как искусствоведческая проблема. URL: <https://shmandercheizer.livejournal.com/> (дата обращения: 03.05.2018).
- Манифест — Манифест // Партизанинг. Партизанские городские перепланировщики URL: http://partizaning.org/?page_id=6 (дата обращения: 07.05.2018).
- Наср — Наср С. Х. Связь между исламским искусством и исламской духовностью. URL: <http://www.shiizm.ru/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Новоженова — Новоженова А. Ситуанистский интернационал. URL: <http://os.colta.ru/art/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Поносов, 2012 — Поносов И. Две полярности городских интервенций: сломать или починить? URL: <http://partizaning.org/?p=1850> (дата обращения: 08.05.2018).
- Поносов, Эрнест — Поносов И. Эрнест Пиньон-Эрнест – эстет революции. URL: <http://partizaning.org/?p=3298> (дата обращения: 08.05.2018).
- Поносов, 2011 — Поносов И. Roland Roos — герой-ремонтник. URL: <http://partizaning.org/?p=248> (дата обращения: 08.05.2018).
- Серкова — Серкова Н. «Стрит-арт»: движение без сопротивления. URL: <http://partizaning.org/?p=9919> (дата обращения: 09.05.2018).
- 10 surprising cities ... — 10 surprising cities where you can spot street art. URL: <https://www.telegraph.co.uk/travel/lists/surprising-street-art-capitals/> (дата обращения: 09.05.2018).

- Al-Mousawi, Bouhmouch — Al-Mousawi N., Bouhmouch N. Street art in the heart of Morocco. URL: <https://www.aljazeera.com/indepth/inpictures/2015/05/street-art-heart-morocco-150525113208831.html> (дата обращения: 07.05.2018).
- Berrada-Berca, Morran — Berrada-Berca L. Morran, le Street Art dans la peau. URL: http://www.dimabladna.ma/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=6862 (дата обращения: 09.05.2018).
- Berrada-Berca, Remp'Art — Berrada-Berca L. Remp'Art d'Azzemour: le Street art sous les feux de la rampe. URL: <http://www.dimabladna.ma/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Berrada-Berca, festivals — Berrada-Berca L. Street Art, la nouvelle tendance des festivals. URL: http://www.dimabladna.ma/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=6859 (дата обращения: 09.05.2018).
- Biennale — Marrakech Biennale – URL: <http://www.marrakechbiennale.org/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Boulevard — L'association EAC-l'boulvard – URL: <http://www.boulevard.ma/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Ed-Daif S. Le festival d'Azemmour «envahit» la rue. URL: <http://www.leconomiste.com/> (дата обращения: 01.05.2018).
- El Hebeishy — El Hebeishy M. Arab graffiti: vandalism or art? URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/sep/09/arab-graffiti-vandalism-art-spring> (дата обращения: 05.05.2018).
- Essaouira — Marrakech Biennale 2016: Street Art in Essaouira URL: <http://marocco-phile.com/street-art-in-essaouira/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Gouzous Around The World. URL: <https://gouzou.net/gouzou/marrakech/> (дата обращения: 07.05.2018).
- Jace graffiti parcour “tmecha fel m'dina”, Marrakesh. URL: <https://www.urbanpresents.net/en/2018/01/jace-graffiti-parcour-tmecha-fel-mdina-marrakesh/> (дата обращения: 07.05.2018).
- Jidar — Jidar. ToilesdeRue URL: <http://www.jidar.ma/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Picci — Picci B. Ficos in Rabat, Morocco. URL: <http://streetartunitedstates.com/> (дата обращения: 03.05.2018).

- Radya — Radya T. All i know about street art URL: <http://t-radya.com/street/39/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Rehabilitation of Asilah — Rehabilitation of Asilah URL: <http://www.akdn.org/architecture/project/rehabilitation-of-asilah> (дата обращения: 09.05.2018).
- Sayej — Sayej N. Morocco's Street Art Renaissance. URL: <http://www.printmag.com/graffiti-street-art/moroccos-street-art-renaissance/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Sbagha Bagha — Sbagha Bagha. URL: <https://www.sbaghabagha.ma/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Street Art Europe — Street Art Europe. URL: <http://www.streetarteurope.com/> (дата обращения: 09.05.2018).
- Street Art in Morocco — Street Art in Morocco. More than Graffiti. URL: <http://riadzany.blogspot.ru/2017/04/street-art-in-morocco-more-than-graffiti.html> (дата обращения: 09.05.2018).
- Street Art Tour — A Street Art Tour of Morocco –URL: <https://theculturetrip.com/africa/morocco/articles/a-street-art-tour-of-morocco/> (дата обращения: 09.05.2018).
- The power of street art. URL: <https://www.aljazeera.com/programmes/listeningpost/2012/07/201272271458916839.html> (дата обращения: 09.05.2018).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис.1 Кадр из фильма «Шагал Малевич». Малевич и его студенты расписывают трамвай.

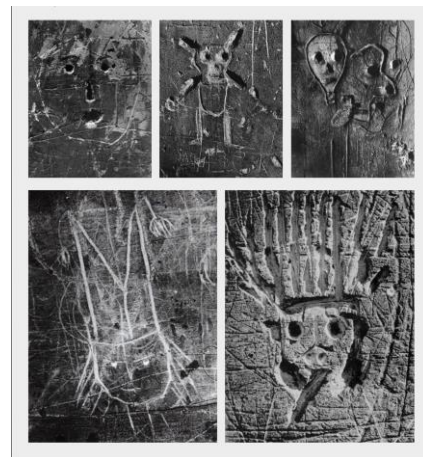


Рис.2 Фото графических начертаний Париж. Брассаи.



Рис.3 Эрнест Пиньон-Эрнест. Les agressions. Париж, 1976.



Рис.4 Taki 183. Metro tag. Нью-Йорк.



Рис.5 East side gallery. Берлин.



Рис.6 Ос Жемеос. “На улицах много голодных детей”. Сан-Паулу.



Рис.7 Партизанинг. Дидье Курбо. Needs.

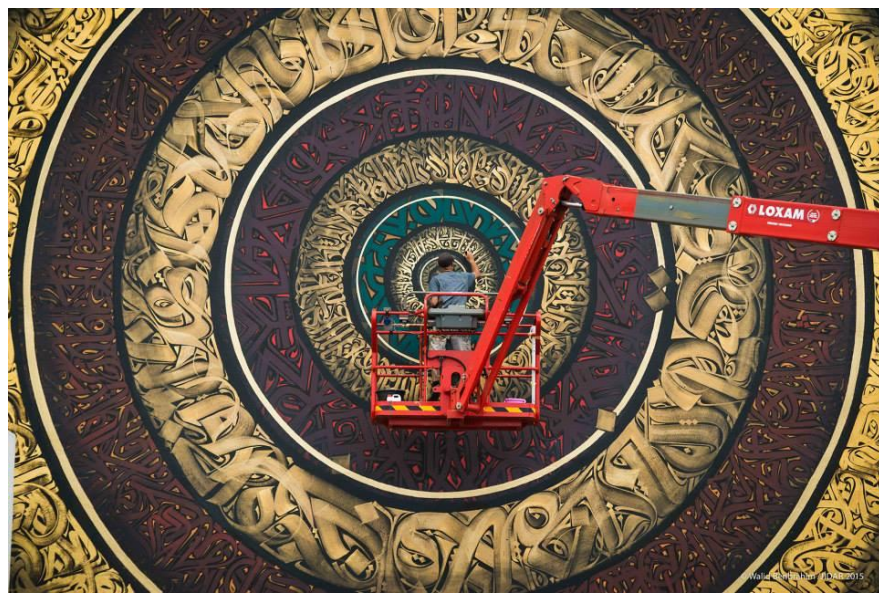


Рис. 8 Zerha. Граффити с использованием арабской каллиграфии, французских слов и берберского шрифта. Рабат.

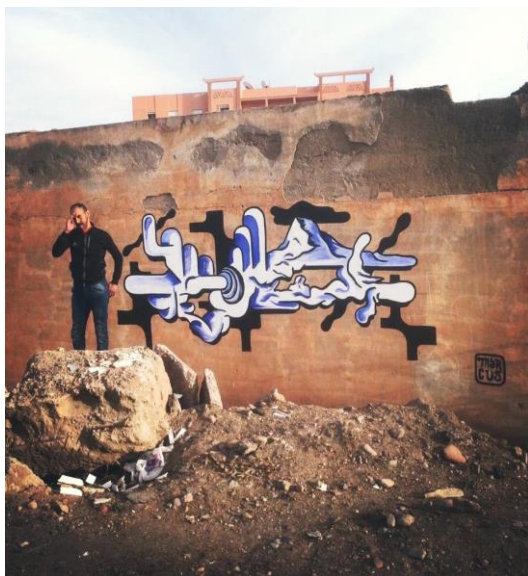


Рис.9 Маркус Аврелиус. Стилизация каллиграфической надписи.



Рис.10 Марракеш. Настенная роспись, подкрепленная граффити.



Рис.11 Ясе. Марракеш.



Рис.12 Ясе. Марракеш.



Рис. 13 David Rocha. Jidar festival. Rabat, 2017.



Рис. 13 Ficos. Jidar festival. Rabat, 2017.



Рис. 14 Улица Derb Lmzd Tahti. Фес.



Рис. 15 Народное творчество. Геркулесова пещера. Танжер.



Рис. 16 Народное творчество. Вид на Атлантический океан. Танжер.



Рис. 17 Проект молодежной организации окрестностей Аш-Шабар. Мартиль.



Рис. 18 Афиша фестиваля уличного искусства «Jidar. Toiles de Rue».Рабат, 2018.



Рис. 19. Коллективный проект. Скейтпарк. Jidar. Рабат, 2018.



Рис.20 Афиша фестиваля уличного искусства «Sbagha Bagha». Касабланка, 2017.



Рис. 21 Bufarini G. Essaouira, 2016.



Рис. 22 Дверь художника-каллиграфа и настенная каллиграфическая роспись. Асила.



Рис. 23 Аземмур.



Рис. 24 Аземмур.



Рис. 25 Народное творчество. Асила.



Рис. 26 Оформление улицы.
Народное творчество. Танжер.